SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф. Ф. Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- Сергей Александрович Базунов
  -
  - Глава I. Детство Серова
  - Глава II. Серов в училище правоведения
  - Глава III. Молодость Серова
  - Глава IV. Встреча с Глинкой и первая мысль об опере
  - Глава V. Служба в Симферополе
  - Глава VI. Литературная деятельность
  - Глава VII. Композиторская деятельность
  - Глава VIII. Последние годы жизни
  - Источники
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15

Сергей Александрович Базунов Александр Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность

Биографический очерк С. А. Базунова

С портретом Серова

Глава I. Детство Серова

Происхождение. – Отец и мать. – Первые уроки музыки. – Пристрастие к Бюффону. – Первое проявление музыкальной натуры. – Характер Серова в детстве.

В январе 1871 года к числу достопамятных могил Александро-Невской лавры в С. – Петербурге прибавилась еще одна: упокоился навеки композитор Александр Николаевич Серов. Прах усопшего музыканта положили вблизи праха Глинки и Даргомыжского; этим актом общество ярко выказало свои симпатии к покойному, а также и свой взгляд на значение его личности и произведений. Но не так отнеслась к личности и произведениям Серова критика. Увлеченная партийными счетами и полемическими распрями, она долго не могла найти правильного масштаба для оценки умершего музыканта, и многие годы прошли, прежде чем имени Серова было отведено подобающее место в истории русского искусства. Однако время взяло свое, страсти улеглись, личные счеты замолкли, и когда подведены были беспристрастные итоги, то оказалось, что в сфере русской музыки Серову принадлежит бесспорно первое место после Глинки и Даргомыжского. Таким образом, как композитор Серов был оценен по достоинству.

Но А. Н. Серов был не только первоклассным композитором. Имя его равно прославлено и в области литературы: он был замечательнейшим музыкальным критиком своего времени, и не только своего; необыкновенная оригинальность взглядов, яркость и философская глубина, всегда отличавшие его критические работы, сохранили за ними все их значение вплоть до наших дней. На поприще музыкальной критики Серов стоял неизмеримо выше всех своих современников и по силе таланта не знает себе соперников на этом поприще, кажется, и до сего дня. Такая многосторонность, такое сочетание в одном лице талантов столь разнородных – явление чрезвычайно редкое и достается в удел немногим. Отсюда понятен интерес, связанный с изучением личности и деятельности такой богато одаренной натуры, как А. Н. Серов.

Александр Николаевич Серов родился в С. – Петербурге 11 января 1820 года, в достаточном, хорошо по-тогдашнему образованном, но отнюдь не музыкальном семействе. Таким образом, пробуждение и последующее развитие музыкального таланта будущего композитора нельзя приписать влиянию семьи. Зато можно с большим вероятием сказать, что блестящие умственные способности и общая даровитость натуры получены

им прямо по наследству. Известно, что отец его, Николай Иванович Серов, обладал весьма недюжинным умом, тонким, проницательным, заметно наклонным к сарказму и иронии. Будучи не особенно высокого происхождения, он сумел, однако, составить себе довольно почетное положение по службе и занимал довольно видное место в министерстве финансов. Влияние его на сына было весьма велико и могло бы быть вполне благотворным, если бы не некоторая сухость характера, плохо гармонировавшая с артистическими наклонностями будущего музыканта. К числу недостатков Н. И. Серова нужно отнести и его крутой нрав; впоследствии он принес Александру Николаевичу так много страданий и горя…

Упомянув о наследственной даровитости семейства Серовых, мы считаем уместным сообщить здесь следующий эпизод, передаваемый В. В. Стасовым в его статье «Училище правоведения сорок лет тому назад». Рассказ относится к сороковым годам, когда Серов уже окончил курс в училище правоведения.

> «Однажды пришел я к ним (к Серовым) как-то на праздниках, вечером, по-всегдашнему с большим свертком нот, чтоб нам с Александром играть в четыре руки. Я нашел его со старшей и любимой сестрой его Софьей, почти столь же даровитой и многоспособной, как он сам, в необыкновенном, еще невиданном состоянии духа. Они прыгали и били в ладоши около фортепиано, на котором только что играли, и громко кричали мне: „Вольдемар, какое счастье! Какое счастье! Вообразите – мы жиды!“ Я остановился на пороге как вкопанный, не зная, что это такое: шутка ли, новое ли баловство какое (на это оба они были мастера) или что-нибудь в самом деле серьезное? Они побежали ко мне и, продолжая хлопать в ладоши, объявили мне, что вот только сейчас „мама“ рассказывала им, что они оба такие способные и живые прямо в дедушку, Карла Ивановича (ее отца), а он был еврей родом. И мы все вместе, – заканчивает свой рассказ г-н Стасов, – принялись радоваться: у нас уже давно евреи считались самым многоспособным и талантливым народом».

Анна Карловна, мать композитора, была также очень умная женщина, обладавшая благородным и добрым характером, а что касается еврея-дедушки, от которого происходит А. Н. Серов, то им был довольно известный сенатор екатерининских времен Карл Иванович Габлиц, человек больших способностей и один из

главных помощников князя Потемкина по устройству вновь присоединенного тогда Крыма.

Общая даровитость натуры стала проявляться у А. Н. Серова очень рано, можно сказать, с самых первых лет детского возраста. На четвертом году он уже настолько владел грамотою, что мог читать книги, и почти с этих же лет горячо полюбил театр, куда родители стали возить его, начиная с трехлетнего возраста. Когда же пришла пора учиться, а для него она наступила очень рано, его домашние не могли надивиться быстроте и легкости, с какими он усваивал все сообщаемые сведения; к усваиваемому материалу мальчик относился весьма сознательно. Научившись читать по-русски, как сказано, четырех лет, на девятом году он уже бойко читал французские и немецкие книги. Словом сказать, история детских лет Серова есть та старая история, которая вечно повторяется с людьми, отмеченными печатью таланта и предназначенными в будущем к какой-нибудь крупной роли в сфере интеллектуальной.

Все упомянутые свойства ребенка-Серова указывали на его общую даровитость. Но было между ними еще одно свойство, которое уже прямо определяло артистическое призвание будущего художника. У мальчика очень рано проявилась необыкновенная любовь к природе. Конечно, городская жизнь давала слишком мало пищи этому чувству, тем не менее оно вылилось у маленького Серова в форме необыкновенного пристрастия к рисованию. Целые дни проводил он с карандашом в руках, рисуя то перспективу своей комнаты, то пейзажи, то зверей… И общая гениальность натуры не замедлила проявиться даже в этой сфере занятий: скоро стал заметен его несомненный талант к рисованию, – поистине, это была многоспособная натура! Впоследствии Серов никогда не учился живописи систематически, потому что все его внимание поглотили музыкальные занятия, но, несмотря на это, достиг значительной степени совершенства в обращении с карандашом и акварелью. Как прав он был, когда писал в 1840 году Б. В. Стасову: «Иногда какой-то внутренний голос преубедительно мне нашептывает, что во мне довольно сил – быть всем, чем я пожелаю». Повторяем, никто с большим правом не мог бы сделать такое признание.

Эти занятия живописью не пропали даром для позднейшей композиторской деятельности Серова. Они образовывали его эстетический вкус, и этот развитой вкус заметно отразился на живописной постановке его опер.

Как уже было сказано, к девятилетнему возрасту Серов умел свободно читать на трех языках. Постепенно он пристрастился к чтению и скоро сосредоточил все свое внимание на сочинениях

по естественной истории. Любимым его автором сделался Бюффон и скоро так заинтересовал его, что маленький зоолог не расставался с его сочинениями, а под конец просто бредил своим кумиром. Его увлекала живая природа, которая отражалась, как в зеркале, на страницах книг знаменитого естествоиспытателя. Окончилась же вся история, разумеется, самым детским образом: увлеченный примером Бюффона, маленький поклонник его вознамерился и сам написать что-нибудь по зоологии, «вроде Бюффона»; предприняты были даже какие-то подготовительные работы. В одном из писем своих к В. В. Стасову (1842 год) А. Н. Серов с большою веселостью пересказывает этот курьезный эпизод, свидетельствующий, однако, о ранней способности композитора увлекаться интересами чисто идеального свойства…

Так совершалось первоначальное воспитание А. Н. Серова. Мальчик успел проявить блестящие способности, несомненную талантливость, многосторонность и даже универсальность натуры; словом, все шло хорошо, и дело воспитания подвигалось успешно. Но вот наступило время, когда нужно было начать преподавание музыки, ибо, несмотря на антимузыкальность семьи Серовых, в ней господствовало убеждение, что музыка необходима в курсе общего образования; музыка, точнее, умение играть на каком-нибудь инструменте, есть признак хорошего тона и хорошего воспитания. Так думал отец А. Н. Серова, и потому едва исполнилось мальчику восемь лет, как решено было пригласить для него учительницу музыки. Нужно сказать, что сам выбор преподавательницы в двадцатых годах XIX столетия представлял немало затруднений, и следует приписать совершенной случайности то обстоятельство, что первое руководство музыкальными занятиями Серова попало в достойные руки.

Случилось это так. Отец будущего музыканта, Николай Иванович Серов, как мы уже говорили, не понимал музыки, не знал в ней никакого толка, а потому, разумеется, не мог и любить ее. Но, придерживаясь вышеупомянутого взгляда на «бонтонность» музыки, устраивал у себя зимой музыкальные вечера. На этих вечерах у Николая Ивановича играл обыкновенно струнный квартет, где между прочими исполнителями были две первые скрипки тогдашней петербургской оперы (это был тоже «хороший тон»). Присутствовал там обыкновенно и некий батюшка, отец Турчанинов, страстный любитель музыки и большой приятель Николая Ивановича. Музыку отец Турчанинов любил, впрочем, так сказать, платонически и, беспрестанно сочиняя разные сентиментальные «херувимские», никогда не мог понять совершенного безвкусия своих творений. Таков был

личный состав музыкальных вечеров Н. И. Серова, и этот-то кружок должен был способствовать Николаю Ивановичу в выборе для сына учительницы музыки. Помогла тут, как было сказано, гораздо больше счастливая случайность, и учительницей была приглашена Олимпиада Григорьевна Жебелева, шестнадцатилетняя девушка, отлично знавшая музыку, солидно подготовленная, счастливо соединявшая в себе знание дела и любовь к искусству с самой высокой добросовестностью. Под ее благотворным влиянием, продолжавшимся целых семь лет, до пятнадцатилетнего возраста Серова, будущий композитор основательно изучил музыкальную технику (фортепиано), познакомился со многими величайшими произведениями немецкой музыки и полюбил мир звуков всеми силами своей страстной артистической натуры. За эти семь лет Серов подвинулся в музыке так далеко, что когда потом, на шестнадцатом году, ему пришлось поступить в училище правоведения, то оказалось, что из дому он вынес самую основательную музыкально-техническую подготовку.

Но не будем забегать вперед; все это случилось только впоследствии, ближайшим же образом, то есть в то время, когда Н. И. Серов совещался со своими приятелями о музыкальной будущности сына, последний не проявлял никакой охоты к музыкальным занятиям, ни склонности или любви к музыке вообще. Когда его посадили за рояль, он почувствовал себя совершенно несчастным. Казалось, эта наука была не по нем, а то, что его заставляли проделывать на рояле, было так скучно, так утомительно скучно и, по-видимому, так бесполезно… Нет, это занятие не могло идти ни в какое сравнение ни с рисованием, ни тем более с чтением очаровательного Бюффона, где были и смысл, и интерес, где не могло быть и речи о принуждении и скуке, которые царили в музыке и, казалось, составляли самую сущность ее. Однако с крутым характером отца нельзя было ничего поделать, а он непременно желал, чтобы его Александр учился музыке, и потому волей-неволей приходилось подчиняться. Но это было очень трудно; подчинение нелегко дается вообще, а маленькому Серову оно было вдвойне тяжело: все, что от него до сих пор требовалось по части наук и искусства, он выполнял с охотою и добровольно, потому что находил интерес в изучаемом; в музыке же ему едва ли не впервые приходилось ломать и насиловать себя, потому что все эти утомительные экзерсисы и гаммы – все это не удовлетворяло никакому требованию чувства изящного; а мальчик в это время уже привык действовать сознательно и в своих занятиях руководился в значительной мере принципом целесообразности.

Словом сказать, с музыкой дело пошло плохо, и два или три года подряд будущий музыкант учился довольно вяло, не проявляя никаких особенных способностей. Прошло, однако, несколько лет, и маленький Серов до известной степени все-таки овладел техникой инструмента.

Приблизительно за год до начала уроков музыки Серов был помещен в пансион некоей госпожи Командер, где и оставался около трех лет, то есть до десятилетнего возраста. Пансион этот ничем не отличался от всех ему подобных заведений и, подготовив кое в чем своего даровитого питомца, благополучно сдал его в 1-ю гимназию. Здесь началось несколько более серьезное и систематическое ученье. Учиться в то время было, вообще говоря, трудно: методы преподавания практиковались самые жалкие, о педагогике почти никто не имел никаких сведений, так что нечего было и мечтать о правильной постановке учебного дела, – ведь это было начало тридцатых годов. Но природные дарования все-таки успевали пробиться к свету знания, и нечего поэтому говорить, что Серов, с его блестящими способностями, легко преодолевал всякие методы и учился отлично. Известно, между прочим, что математику во всех ее отраслях он особенно не жаловал, однако и в ней успевал, так же как и во всех остальных предметах.

Что касается музыки, то она вовсе не преподавалась в гимназиях, как не преподается и теперь; тогда, как и теперь, на нее не смотрели как на необходимый предмет общего образования, и это обстоятельство особенно невыгодно отзывалось на таких натурах, как Серов. Будущий композитор начинал уже понимать музыку, продолжающиеся дома уроки Жебелевой развивали это понимание, и нашего музыканта тянуло в мир звуков все более и более.

На двенадцатом или тринадцатом году жизни совершился в душе Серова перелом, и полное равнодушие к искусству постепенно сменилось у него горячей любовью. Около этого времени он с особенным рвением отдается изучению наиболее замечательных образцов музыкального творчества и, благодаря рано пробудившимся мыслительным способностям, начинает задумываться над ними. Благодушное начальство гимназии, разумеется, не могло отличить в толпе тринадцати-четырнадцатилетних мальчиков эту рано развившуюся, исключительную натуру и видело в Серове только хорошо успевающего ученика такого-то класса. А он, этот ученик, успевал тем временем совсем в другой области, все более и более погружаясь в очарованный мир искусства. Постепенно научался он находить в звуках отражение того, что пока еще смутно

таилось в его пробуждавшейся душе…

Так проходили последние годы, проведенные Серовым в гимназии, – он пробыл в ней до конца 1835 года, то есть до своего шестнадцатилетия, когда был переведен в только что открывшееся училище правоведения. Блестящие способности давали Серову возможность легко справляться со всеми учебными предметами; но, покончив с обязательными гимназическими занятиями, он торопился домой, где ожидал его рояль, за которым юный музыкант отводил свою душу. Фантазия его просыпалась, и молодой человек с головою погружался в свой идеальный мир, где все было для него еще так ново и так заманчиво прекрасно; музыкальная мысль будущего композитора пробуждалась с очевидностью, и только недостаток теоретических знаний не позволял ему выразить на бумаге то, что складывалось в его голове и воображении.

Одновременно с пробуждением духовной жизни мальчика начинает все яснее обрисовываться и его недетский характер. Известно, что даже в раннюю пору своей жизни Серов не любил никаких детских игр. С течением времени живость, резвость и экспансивность, так свойственные детскому возрасту, все более пропадали в нем, уступая место задумчивости, сосредоточенной серьезности и даже молчаливости. Домашние маленького Серова не могли, конечно, не замечать такого странного настроения мальчика, но приписывали его простой вялости, и отец его, Николай Иванович, часто говаривал сыну: «Александр, ведь ты – лимфа противная!» – на что мальчик отвечал только слабой улыбкой, не покидая, однако, своего сосредоточенно-серьезного настроения. Нет, не простой вялостью было то, что наблюдал в своем сыне Николай Иванович! Сам А. Н. Серов иначе объясняет совершавшиеся в нем душевные процессы:

> «От постоянных дум и мечтаний, – *говорит он,* – я казался до ненатуральности серьезным, молчаливым и даже сонливым мальчиком… Я, как себя запомню, всегда плавал в эстетических мечтаниях; реальность для меня никогда не существовала, я всегда гонялся за чем-то неясным, неопределенным впереди…» (Из письма к В. В. Стасову от 2 июня 1842 года).

Другими характерными свойствами А. Н. Серова, – свойствами, впоследствии навлекавшими на него постоянные неприятности и увеличивавшими и без того густую толпу его недоброжелателей, были всегда присущие ему самоуверенность и сознание своего превосходства над другими. В последующей жизни А. Н. Серова эта особенность его характера развилась до

чрезвычайной степени, но и в детском возрасте его она проявляла себя очень рельефно. Сюда относится несколько забавных рассказов, один из которых передает нам В. В. Стасов, близко знавший Серова с самого детства. Когда мальчику было еще не более восьми-девяти лет, в период наибольшего увлечения его Бюффоном, о котором мы упоминали выше, все свои «важные» разговоры А. Н. Серов начинал комически-серьезным вступлением: «Папа, Бюффон и я». Отца он уважал и любил, так как тот не мог не импонировать ему своим умом; Бюффон был в его глазах первый автор в мире, так как написал очаровавшую Серова естественную историю, а о значении своего «я» он достаточно свидетельствовал, помещая его среди такого избранного общества. К этой же категорией эпизодов относится и упомянутый выше проект написать что-нибудь «вроде Бюффона».

Нельзя также не отметить еще одной весьма яркой особенности, отличавшей характер Серова во все периоды его жизни. Особенность эта состояла в необыкновенной, совершенно исключительной способности увлекаться. Он увлекался не так, как другие, а положительно до самозабвения; увлекшись кем– или чем-нибудь, он начинал преувеличивать достоинства предмета своего увлечения без всякого милосердия, переходя все границы; как только он увлекался, он забывал всякое чувство меры. Но при этом должно оговориться, что объектом его увлечений редко бывали личности, но почти всегда явления идеального мира. Так было в детстве, когда он увлекался чтением, естественной историей, рисованием и музыкою в особенности, так было и впоследствии.

Вот какова была эта даровитая, многообещающая натура. Вот каковы духовные свойства, с которыми молодой музыкант начал свой жизненный путь. Что ожидало его на этом пути? К чему могли привести те богатые задатки, которыми природа так щедро наделила его? Говоря о перевороте, который произошел в его детской душе, когда, покинув все то, что прежде интересовало и увлекало его, он всецело и навсегда отдался музыке, Серов замечает: «Такие перевороты не делаются без истинного влечения, а влечение не бывает без чего-нибудь внутри. Но что это внутри – that is the question, the great question![1]» В последующих главах мы увидим, как разрешила жизнь А. Н. Серова эти знаменательные для него вопросы.

Глава II. Серов в училище правоведения

Поступление в училище правоведения и первая встреча с В. В. Стасовым. – Музыка в училище, преподаватель Карель. – Училищные концерты. – Отношения Серова с товарищами и начальством училища. – Музыкальные занятия, уроки игры на виолончели. – Сближение с В. В. Стасовым. – Окончание курса.

О пребывании А. Н. Серова в училище правоведения мы имеем самые достоверные сведения, сообщаемые его товарищем по училищу и впоследствии едва ли не ближайшим другом, В. В. Стасовым. В своей статье «Училище правоведения сорок лет тому назад» В. В. Стасов приводит много любопытных подробностей о тогдашнем положении училища, о преподававшейся в нем музыке и проч., а также немало сведений о личности А. Н. Серова, с которым автору статьи удалось сблизиться весьма тесно. В приводимом ниже рассказе В. В. Стасов описывает свою первую встречу с Серовым в училище и впечатления от этой встречи.

> «…Я встретился с Серовым на второй же день моего поступления в училище, – так начинает г-н Стасов свой рассказ. – Это вот как произошло… По тогдашним училищным правилам нас не сейчас же после ужина вели спать, а давали полчаса, а иногда и больше, гулять, ходить, разговаривать на совершенной свободе, по залам. Вот в этот день и стали говорить около меня за ужином: «А ужо, после ужина, пойдемте, господа, музыку слушать. Серов будет опять сегодня играть… Он большой музыкант, он отлично играет на фортепиано…
>
> Кончился ужин… Я отправился с теми, которые шли слушать Серова. В маленькой комнате с зелеными верде-гри[2] стенами и ярким белым потолком мы нашли уже порядочную толпу народа. Было тут человек 30—40. Кто стоял, кто сидел… Сам Серов, низенький, коренастый, широкоплечий, с маленькими руками и ногами и с огромной головой и высокой грудью (нечто вроде тех раскрашенных гипсовых фигурок, какими в конце тридцатых и начале сороковых годов француз Дантан наводнил все столицы Европы, представляя в ловкой и живой карикатуре всевозможные современные знаменитости), – сам Серов, еще не носивший тогда густой гривы…сидел на табурете перед фортепиано и

развертывал небольшую нотную переплетенную тетрадку. „Ну, что мне сегодня играть, господа?“ – спрашивал он в ту минуту, когда я входил с нашими в комнату. „Трио, трио!“ – закричали ему… и он тотчас начал. Это было трио из „Волшебного стрелка“ (из этой оперы он и впоследствии всего чаще играл на наших маленьких музыкальных вечерах). Он играл прекрасно, бегло и свободно, с большой привычкой, хотя без особенной силы там, где она требовалась, зато часто с истинным выражением. Тон у него был прекрасный, хотя тоже почти вовсе лишенный силы…

Он сыграл „Трио“, всем очень нравившееся, потом с раскрасневшимися щеками принялся за „Финал“ оперы, который он и впоследствии всегда особенно любил. Все слушали с величайшим удовольствием, а по окончании громко хвалили и хлопали в ладоши. Я восхищался про себя и новой музыкой, мне очень нравившейся, и его мастерством, его твердостью исполнения. Я не мог довольно надивиться, как это Серов может такими маленькими руками, с кривыми, толстенькими пальцами, едва-едва хватавшими октаву, проделывать так ловко и отлично всю эту трудную, сложную музыку, конечно, играя главным образом партию оркестра, как она положена в две строки для фортепиано, но тут же прихватывая там и сям кое-что из партий солистов, напечатанных выше, отдельными строками. Этого я еще не умел, да и никто при мне еще этого не делал. Я был в великом удивлении и вместе восхищении. Но скоро закричали: „Строиться!“ – мы повыскакали вон из комнаты, и на этом первая для меня музыка в училище кончилась».

На другой день маленький Стасов поспешил отыскать Серова и объявил ему, что желает с ним познакомиться, так как «вот мы оба музыканты, и он (то есть Серов) прекрасно-отлично играет, и мне нравится, что он играет». Серов отвечал: «Хорошо», молодые друзья подали друг другу руки, и скоро между ними завязалась интимность.

«Мы слишком во многом сходились, – *прибавляет г-н Стасов,* – слишком многим одинаково интересовались и слишком обо многом одинаково начинали подумывать. При том же домашнее воспитание и все домашние наши чтения во многом слишком сходились. Разница лет между нами была также не очень значительна: ему было

16 лет, мне – 12».

В училище правоведения А. Н. Серов перешел при самом его открытии, последовавшем в декабре 1835 года; там пробыл он четыре с половиной года, окончив курс весною 1840-го. Нужно ли было будущему музыканту это «правоведение», нужно ли ему было вообще какое бы то ни было специальное образование (кроме, разумеется, музыкального), – об этом говорить, конечно, не приходится. Отец Серова хотел сделать из своего сына делового человека и подготовлял его к служебной карьере; музыкальные же наклонности его, как и музыку вообще, он не считал чем-либо серьезным. Здесь достаточно будет заметить только, что планы почтенного Н. И. Серова впоследствии совершенно не осуществились: служба Александру Николаевичу не удалась, и «правоведение» не послужило ни к чему.

Но училище правоведения было не только специальным заведением; нет, в нем преподавались и предметы общего образования и между прочим музыка, что имело особенное значение для нашего будущего музыканта. Впрочем, с точки зрения своего образовательного значения училище не могло значительно выделяться среди тогдашних учебных заведений; дух, принципы тридцатых годов не могли не наложить своего отпечатка и на училище правоведения. Старые правоведы, с г-ном Стасовым во главе, рассказывают нам и о зубрении наизусть, и о темном карцере, и о розгах, и пр. Но как заведение привилегированное, возникшее под высоким покровительством принца Петра Георгиевича Ольденбургского, это училище могло, пожалуй, отличаться от других несколько менее суровым режимом, иностранными языками, на которые там особенно усердно налегали, и, как мы уже сказали, музыкою. На ней мы остановимся несколько подольше, потому что, по словам В. В. Стасова, музыка «могла считаться одною из самых крупных черт общей физиономии училища».

Прочие отрасли искусства в фешенебельном училище, как и везде, тогда были в совершенном загоне, так что, например, относительно рисования г-н Стасов говорит: «Как никто из нас не умел рисовать раньше правоведения, так никто не умел и после него». Совсем не то было с музыкою: она положительно процветала в училище, и большая часть воспитанников выбирала себе тот или иной инструмент и уже затем изучала его с полным самоотвержением. Самые деревянные и нехудожественные натуры – и те увлекались общим примером и пробовали свои силы на какой-нибудь флейте или валторне; были даже такие, которые избирали своею специальностью контрабас. Дух училища был

музыкальный, и главным представителем его являлся учитель музыки Карель. Но кто такой был этот Карель? В. В. Стасов сообщает, что «он был родом латыш или просто чухонец». «Художественного дарования у него не было никакого, знания тоже очень мало, но зато ревность и любовь к музыке были у него беспредельны». По-видимому, это был самый формальный и даже типичный чудак. На скрипке он играл чрезвычайно плохо и неумело, но при этом с такой пламенной горячностью, особенно когда ему приходилось исполнять собственные сочинения, что струны инструмента просто ревели и скрипка трещала в руках обезумевшего музыканта. Мастерство его не ограничивалось одною скрипкою, он, кроме того, умел еще петь и, по отзыву г-на Стасова, «пел диким фанатическим голосом, вроде того, как поют и до сих пор чухонцы в своих церквах, с незатушенным еще и до сих пор язычеством в голосе и выражении». Училищная молодежь, разумеется, очень веселилась во время этих вокально-инструментальных упражнений своего несравненного преподавателя и искренно аплодировала ему в благодарность за доставляемые им забавные развлечения.

Пламенный Карель был замечателен не только как скрипач и певец, – он отличался также большою добросовестностью как общий руководитель музыкального дела в училище. Он чувствовал потребность давать отчеты в своих музыкальных занятиях с вверенными его руководству воспитанниками, и с этой целью в училище правоведения по временам устраивались концерты, на которые съезжались родители и родственники воспитанников. Это бывало всегда необыкновенно торжественно. За несколько месяцев до предполагаемого концерта разные выдающиеся по музыкальным способностям воспитанники начинали разучивать предназначенные к исполнению в концерте пьесы, Карель удваивал свою преподавательскую энергию и в то же время ревностно готовился к своему собственному концертному solo; с приближением времени, назначенного для концерта, все училище приходило в известную нервную ажитацию[3], и наконец торжественный день наступал. Трепещущие правоведы один за другим появлялись на эстраде, проигрывали свои твердо заученные пьески, умиленные родители, разумеется, всему и всем аплодировали, хорошо понимая значение и семейный характер этих концертов, долженствовавших доказать главным образом благонравие и прилежание юных виртуозов, которых за такие симпатичные качества, конечно, следовало похвалить. Но ничего этого не понимал невероятный Карель. В день концерта вместо своего обычного вицмундира он надевал черный фрак, подвешивал к

часовой цепочке целую груду звенящих брелоков и в довершение всего, неизвестно по каким причинам, обувал правую ногу в башмак, оставляя сапог на левой. В таком отчаянном виде, надушенный и напомаженный более обыкновенного, серьезный до степени высочайшего комизма, он появлялся перед публикой, которая слушала ревущие звуки скрипки, украдкой посматривала на необычайную обувь артиста и должна была делать вид, что совершенно ничему не удивляется.

Нужно ли прибавлять к этому, что в области музыки почтенный Карель был строгий классик и консерватор? Консерватизм его доходил до того, что даже у Бетховена он предпочитал произведения наиболее давние, то есть наиболее слабые. Таких же новых композиторов, как Лист, Тальберг, Шопен, он не допускал в училище вовсе, заменяя их разными Маршнерами, Келлерами и тому подобными неизвестностями.

Такова-то была музыка и музыкальный руководитель училища правоведения. Какое впечатление должны были произвести на А. Н. Серова убогий Карель и его искусство, вернее то, что он так неправильно считал искусством? Каким запросам молодой талантливой натуры, уже порядочно подготовленной и понимающей музыку, мог удовлетворять такой руководитель? Наконец, карелевские концерты… Какое отношение, какую реплику негодования со стороны Серова должны были вызвать эти фатальные концерты, смешные и жалкие в одно и то же время?! На все эти вопросы Серов ответил в письме, написанном в самый год выхода своего из училища. Письмо адресовано В. В. Стасову и содержит ответ на предложение того же Кареля – принять участие в предполагавшемся училищном концерте. Вот небольшая выдержка из этого письма:

> «Очень рад, что у вас к концертам готовятся такие важные вещи, но вряд ли я в них буду участвовать: у меня зимой будет бездна занятий по должности, а остальное время, как ты сам знаешь, для меня весьма дорого – ты это можешь объявить и Карелли (г-на Кареля Серов везде называет Карелли. – *Авт.*), а вот всего следующего не говори: что я очень рад этим должностным занятиям, потому что они составят благовидный предлог не казать мне носу в ваше училище, которое, как ты сам можешь заключить, не манит меня к себе никакими приятными воспоминаниями. А впрочем, хотелось бы послушать, как ваши певчие (miserabile pecus)[4] будут исполнять l’orgie de Meyerbeer[5]! Это презабавно! Впрочем, ведь по

обыкновению более половины будет нанятых чужих на подмогу. Да еще и слова-то Карелли переделает, яко неприличные „pour vos chastes oreilles[6]“! Ха, ха, ха! И чтоб я теперь пошел участвовать в таком концерте!» (Письмо от 6 – 10 августа 1840 года).

Таковы были впечатления, вынесенные Серовым из училища, так оценивал он училищную музыку и концерты Кареля.

Поступая в училище правоведения, Серов – тогда уже почти шестнадцаталетний юноша – принес с собою значительно определившийся и во многих отношениях готовый характер. В предыдущей главе мы уже видели, какой именно характер это был, и теперь посмотрим, как приспособил его молодой человек к той новой обстановке, в которую попал. Сумел ли он сойтись с товарищами, пытался ли он сойтись, желал ли он этого по крайней мере?.. Увы! На все эти вопросы мы должны ответить отрицательно.

Нет и нет: он не приспособился к новому обществу товарищей, даже не пытался сделать это.

В толпе сверстников он оставался одиноким. Всегда сосредоточенный, погруженный в самого себя молодой человек, казалось, внимательно наблюдал что-то новое, неизведанное, ему самому пока неясное, что совершалось в его душе. При таком настроении его, разумеется, вовсе не занимали какие бы то ни было игры его товарищей, pas de géant[7], фехтовальный класс и т. п. Никогда не участвовал он в какой-нибудь веселой проказе, рискованном товарищеском предприятии класса; никогда также он не был и не мог сделаться душою или хотя сколько-нибудь сносным членом какого бы то ни было кружка товарищей. Казалось, что в сфере товарищеских интересов ему нечего было делать, да так оно и было на самом деле. Он перерос своих товарищей, у него имелись свои особенные, отдельные от них интересы, – интересы несомненно высшие и им не доступные вовсе. Они далеко выдвигали этого исключительного правоведа из всей нормальной дюжины его сверстников и с необходимостью привели его к обособленному положению.

Все это казалось, однако, очень странным, и в результате скоро получилось то, что, разумеется, и должно было получиться: сначала некоторая, как бы недоумевающая, сдержанность, а затем прямо враждебные отношения товарищей. Не понимая всего, они отметили в новом товарище свойства, которые представлялись грехами во всяком школьнике: вялость, неповоротливость и совершенное отсутствие какого бы то ни было молодечества. В особую вину было ему поставлено отсутствие общественной

жилки, а может быть, и некоторое самомнение, какое могли заметить в нем молодые наблюдатели. И, сделав такие наблюдения, товарищество не замедлило обрушиться на бедного Серова всею тяжестью своих безжалостных и разнообразных преследований. В своих воспоминаниях о Серове В. В. Стасов с большим негодованием упоминает об этих преследованиях, жестоких, иногда совсем бесстыдных и всегда пошлых. Он замечает также, что наиболее систематичные приставания исходили всегда от наиболее пустых и ограниченных представителей класса, по словам Стасова, «не стоивших ногтя на мизинце ноги Серова». Но замечательно, что именно такие преследователи всегда имели наибольший успех: их вполне глупые приставания были неотразимы именно в силу своей крайней пошлости. Нельзя было аргументировать против очевидного бессмыслия, и молодая наглость самодовольно торжествовала, доводя бедного Серова нередко до отчаяния и даже до слез.

Не будем, однако, слишком строго осуждать глупых мальчуганов училища правоведения. Их оправдание заключается в недомыслии, столь свойственном их незрелому возрасту. К тому же школьная и вообще детская жестокость есть явление, известное каждому педагогу, да и проявляли ее тут, как сказано, наиболее ограниченные из воспитанников. Неудивительно, разумеется, что такие «зеленые» мыслители не понимали Серова и, просмотрев все то, что было симпатичного, благородного и замечательного в натуре даровитого товарища, видели в нем только необщительного, вялого и смешного увальня. Гораздо более замечательно, что почти такую же наивную близорукость проявило и вполне уже зрелое начальство училища.

Это замечательно в самом деле. Заведение было закрытое; казалось бы, последнее обстоятельство давало прекрасную возможность наблюдать и всесторонне изучить личные особенности и наклонности воспитанников, определить их способности и умственную и нравственную физиономию каждого из них. И потому особенно странно столкнуться с тем фактом, о котором свидетельствует г-н Стасов, именно, что училищное начальство не любило Серова. По словам Стасова, его, то есть Серова, лишали спокойного духа между прочим отношения к нему директора.

«Наш директор Пошман, – говорит г-н Стасов, – уж я не знаю почему, терпеть не мог Серова, и Серов отвечал ему тем же… Пошман относился к нему с каким-то пренебрежением, и так как никогда не мог не только наказать его, но даже пожурить (и ученье, и поведенье у Серова были всегда безукоризненны), то, по

крайней мере, всегда делал вид, будто его „не замечает“, игнорирует, – а это было очень много, когда вспомнить, что Серов был вообще один из лучших воспитанников училища…»

Что сказать на это?! Что это значит – директор терпеть не мог воспитанника? Да притом какого? Самого даровитого, самого талантливого – словом, самого дорогого из воспитанников! Ученье и поведение этого даровитого воспитанника были безукоризненны, и педагог, так как никогда не мог наказать его, то, по крайней мере, делал вид, будто его не замечает, игнорирует. Что все это значит? Увы! По меньшей мере это значит то, что почтенный педагог совсем не разумел того дела, к которому был приставлен. Ибо, не могши терпеть даровитого и безукоризненного, даже с собственной его точки зрения, Серова, он, однако, терпел и, может быть, даже любил воспитанников вроде некоего Ч., особенно надоедавшего Серову своими нелепыми приставаньями и бывшего, по словам г-на Стасова, «тупицею из тупиц» и «ничтожнейшим дураком из дураков». Но еще раз: не будем слишком строги к детской жестокости глупых товарищей Серова, не разгадавших таившуюся и созревавшую среди них крупно-талантливую натуру. В свое оправдание они могли бы сказать: «Мы были глупы, потому что молоды». Но из этой формулы оправдания что мог оставить на свою долю их руководитель, почтенный педагог, который, во всяком случае, не был молод?..

Такова была училищная обстановка, в которой Серову довелось пробыть четыре с половиной года. Как видит читатель, все отвечало одно другому: маэстро Карель заведовал музыкой, директор Пошман – наукой и воспитанием, а жить приходилось среди враждебно настроенных товарищей с Чаплыгиным во главе. Такая обстановка могла, конечно, только усилить и без того сильную наклонность молодого человека к обособленности и замкнутости и действительно развила эту склонность в очень значительной степени. Серов совершенно ушел в себя, ограничив свое участие в училищной жизни лишь тем, что обязательно требовалось и без чего нельзя было обойтись. Внутренний же мир свой он тщательно оберегал от всяких господ Карелей, Пошманов, Чаплыгиных и в этом мире пошел один, самостоятельно, своею собственной, уже намеченной дорогой.

Положение будущего музыканта оказывалось, таким образом, далеко не легким, как не легко бывает всякому, кто решается самостоятельно идти по выбранному пути. Но эта же самостоятельность дает и самые дорогие плоды и вместе с тем всего вернее приводит к достижению оригинально задуманных целей. При всей тягости своего одинокого положения в училище

молодой Серов, быть может, мог благодарить судьбу за то, что она избавила его от опеки официальных училищных руководителей, которые, как мы видели, «игнорировали» его дарование.

Познакомившись с некоторыми из них, мы можем судить, как опасно было бы их руководство.

Однако и совершенное отсутствие руководства имело, без сомнения, свои неудобные стороны. И, к большому сожалению, нужно сказать, что неудобства эти проявились как нарочно и больше всего именно в сфере музыкальных занятий будущего композитора. Так, вскоре после поступления в училище Серов променял фортепиано на виолончель и только гораздо позднее понял ошибочность своего нового выбора. Ошибка здесь заключалась в том, что, по свойственной Серову манере отдаваться избранному занятию всецело, он принялся за свою виолончель с такой излишней энергией, что забывал даже фортепиано, гораздо более ему нужное, и, что всего важнее, забывал об общем музыкальном развитии. Все внимание молодого человека было поглощено техникой игры на новом инструменте.

Он упустил, таким образом, из виду много важных соображений, говоривших против его нового увлечения. Например, что всякая техника пригодна для высших музыкальных целей лишь как средство, а не сама по себе, и что таким средством он уже располагал в очень значительной степени, хорошо владея техникою фортепианной игры. Он не подумал также, что в ряду других инструментов рояль ничем заменен быть не может, так как всякий другой инструмент есть не более как только одна составная часть оркестра, один голос в составе хора, тогда как рояль есть целый оркестр в миниатюре, и проч.; что, кроме рояля, всякий инструмент, отдельно взятый, строго говоря, не имеет смысла, то есть того смысла, какой дает лишь совокупность оркестровых инструментов, и проч., и проч. Словом, много общеизвестных и простых соображений упустил из виду молодой человек – и именно потому, что, несмотря на свою светлую голову и раннее художественное развитие, он все-таки был и оставался молодым человеком, которому недоставало опыта.

Вот как отозвалось, значит, отсутствие руководства. Другим промахом незрелой мысли молодого музыканта нужно признать то обстоятельство, что, посвящая много времени и труда изучению виолончели, он за все время пребывания в училище ничего или почти ничего не сделал по части изучения теории музыки. И увы! В этом случае также не нашлось никого, кто

обратил бы его внимание на такой важный пробел в его музыкальном образовании! С какой горькой досадой вспоминал он о потерянном в молодости времени впоследствии, когда, в возрасте уже почти зрелом, ему приходилось убеждаться в недостаточности своей теоретической подготовки; когда творческая мысль его на каждом шагу сталкивалась с несовершенством теоретических знаний и приемов; когда, созревши для вдохновенной творческой работы, он принужден бывал, как школьник, с указкою в руке, садиться за изучение музыкальной теории и принимался усваивать стереотипные истины генерал-баса!..

Однако, как мы уже сказали, всех этих соображений Серов не имел в виду и, полюбив свою виолончель, отдался изучению нового инструмента с обычной своей горячностью. Занятия пошли хорошо и очень успешно, как и все, за что он ни принимался. Правда, особенной беглости в игре на виолончели Серов не достиг никогда. Этому препятствовали, между прочим, чисто физические причины: у него были слишком маленькие руки, с короткими и недостаточно сильными пальцами; но зато там, где не требовалось особенной беглости, «пассажей», – там исполнение Серова оказывалось настоящею, высокохудожественною музыкой. Она производила сильное впечатление; она приводила в восторг и волнение даже непосвященных слушателей, а знатоки музыки, изумляясь, покачивали головами и тихо говорили о «прекрасной полноте тона»… При поступлении Серова в училище все преподавание музыки было сосредоточено в руках уже известного нам Кареля, и добрый человек один обучал игре на всех инструментах. Однако вскоре и сам он усомнился в возможности знать и преподавать все, и в помощь ему были приглашены другие учителя. Пианистов стал обучать известный Гензельт, а виолончелистов – сначала некий Кнехт, а потом более известный Карл Шуберт, оказавшийся дельным и сведущим преподавателем.

Этот-то учитель, по-видимому, действительно знавший толк в музыке, и отметил «прекрасную полноту тона» серовской виолончели. И после самых непродолжительных занятий со своим даровитым учеником он же пришел к заключению, что «в отношении музыкального смысла, выразительности, фразировки Серов в учителях не нуждается».

Такие успехи в игре на виолончели и особенно качество этих успехов, выражавшихся преимущественно в хорошем понимании передаваемой музыки, – все это еще раз доказывало наличие художественного чувства и общую музыкальность натуры молодого человека, но, как уже сказано выше, для будущей

композиторской деятельности его большого значения не имело. Новое для Серова знакомство с техникой игры на струнных инструментах – вот все, что было небесполезно для него в этом изучении виолончели. Нужно, впрочем, сказать, что некоторые биографы Серова последнему обстоятельству придают особенно важное значение, однако сам композитор впоследствии смотрел на это дело совершенно отрицательно. Постоянно наталкиваясь на досадные пробелы в своих сведениях по теории, он писал, например, в 1847-48 годах:

> «…Что касается до композиторства, то все мое внимание, все усилия сосредоточены на контрапункте, который хочу завоевать во что бы то ни стало. Без этого и шагу сделать нельзя… Жажда моя заниматься серьезно контрапунктом не имеет границ… Зачем я раньше не чувствовал так сильно этой жажды!! Зачем я позволял себе тратить время на пустеньких и бесплодных попытках, когда надо было просто сидеть с учителем над самой сухой гимнастикой контрапунктической? Теперь бы уж я был поразвязнее и мог бы с пользою употребить бездну свободного времени…» (Письмо к В. В. Стасову от 15 декабря 1847 года).
>
> «Вот что значит приниматься за все дилетантом-самоучкой! Даже при самых хороших способностях, при самом истинно верном вкусе все-таки пойдешь не тою дорогою, как нужно. То, над чем я теперь должен корпеть денно и нощно, должно было быть моею собственностью уже лет десять назад и было бы, если б, например, в училище последние два-три года вместо глупейшей игры на виолончели я занимался контрапунктом хоть с таким немцем, как Гунке!..» (Письмо к В. В. Стасову от 1 января 1848 года).

Из этих писем, таким образом, видно, что свои училищные занятия виолончелью Серов потом вполне осудил; что же касается его сетований на тогдашнее отсутствие хорошего учителя, то на это приходится заметить, что не его вина была, если безжалостная судьба вместо «немца, как Гунке», послала ему в наставники г-на Кареля…

В последнем из цитированных писем Серов пишет также: «Ты помнишь, что я чувствовал несколько эту потребность учиться чему-нибудь серьезному в музыке, копался над книгами, – да не над теми, которые были нужны, и не так, как нужно…» Относительно книг и занятий, о которых тут упоминает композитор, мы также можем сообщить читателю некоторые

сведения. Вот что говорит об этом г-н Стасов:

> «Карель… занимался всем вообще музыкальным делом у нас… Нашу музыкальную комнату он на свой собственный счет украсил как только умел: развесил по стенам в каких-то грошовых рамках портреты разных музыкальных знаменитостей – Баха, Моцарта, Шпора, Бетховена, Россини, – также рисунки некоторых музыкальных инструментов; на стенах висела тоже пара валторн, а в одном углу комнаты стоял большой шкап, где Карель расставил маленькую музыкальную библиотеку, им самим накопленную на собственные гроши: биографические и технические лексиконы, истории музыки, трактаты, критики, обозрения. Многие из нас, всего более Серов и я, много обязаны были маленькой библиотечке нашего пламенного финна, охотно дававшего на прочтение свои музыкальные книги каждому интересовавшемуся. Здесь мы впервые познакомились с музыкальной историей и критикой. Всего чаще мы оба с Серовым брали музыкальный лексикон Шиллинга, в то время положительно лучшее и самое полное издание по этой части…»

Таким образом, оказывается, что смешной Карель был все-таки единственным человеком, которому Серов был обязан теми, пусть и скудными, познаниями в музыкальной теории, которые он вынес из училища. Из приведенной цитаты мы должны усмотреть, что Серов и Стасов были даже многим обязаны маленькой библиотеке большого шкапа Кареля, но… кажется, что это «многое» не следует принимать буквально. Ибо, во-первых, сам композитор пишет: «Я много копался над книгами, – да не над теми, которые были нужны», а во-вторых, в авторитетной для нас биографии Серова г-на М.[8] можно прочесть такие неутешительные строки: «Первое знакомство с музыкальной теорией по сухим, отсталым учебникам генерал-баса, без всякого руководителя, внушало Серову только недоверие и к собственным силам, и к самой науке музыкальной…»

Таким образом, достоверным остается то, что вокруг маленькой училищной библиотеки группировались, – ища, но мало находя там потребного, – все наиболее музыкальные, наиболее даровитые натуры училища с Серовым во главе. Достоверно это искание, эта потребность найти теоретические объяснения тех ощущений, которые возникали в молодых музыкантах при непосредственном восприятии произведений, с которыми они постепенно знакомились. Серов и Стасов шли

впереди других. Они оба успели уже проявить музыкальность своих натур, относительно зрелый художественный вкус, и потому естественно, что скоро оба отличили друг друга в толпе сверстников. Ясно выраженные музыкальные интересы и любовь к музыке были первое, на чем молодые люди сошлись. Скоро завязалась между ними и тесная дружба.

Сближение Серова с живым и способным товарищем, понимавшим и разделявшим его интеллектуальные интересы и, главное, музыкальные его стремления, – это сближение было особенно благодетельно для будущего композитора: мы видели всю его отчужденность и то, как тяжело ему было среди товарищей. Со Стасовым же он сходился отлично, с ним он в полном смысле слова отводил душу, ибо только с ним мог говорить на одном языке. Молодой Серов переставал быть тем вялым, апатичным и скучным, каким казался другим товарищам, он раскрывал все истинное богатство своей даровитой натуры, становился общительным и проявлял неожиданную живость своего несомненно страстного темперамента, особенно когда дело касалось заветной, общей обоим друзьям области искусства. Куда пропадал тогда известный другим смешно-угрюмый, отталкивающий вид? Когда Серов становился самим собою, он положительно очаровывал своего друга. Даже и впоследствии, когда г-н Стасов во многом разошелся с ним, не разделял многих его взглядов и осуждал очень многое в самой натуре Серова, даже тогда он не мог отрешиться от того очарования, какое навеяла на него еще со времени училищных годов даровитая личность «настоящего» Серова.

> «Наверное никто в целом училище, – пишет Стасов в своих воспоминаниях об училище правоведения, – так не дивился на Серова и не восхищался им, как я. Еще в первый раз в жизни я видел собственными глазами такую многостороннюю, такую развитую и сильно образованную, такую даровитую натуру, какая у него была. Несмотря на разные прекрасные исключенья, несмотря на то, что в училище было немало и умных, и хороших, и честных, и благородных, и образованных мальчиков и юношей, все они были для меня дрянь и мелочь в сравнении с Серовым. Пока дело шло о классах и классных делах, о наших „политических“ и „домашних“ убеждениях, те все, лучшие, были для меня высоки, и дороги, и любезны, и я с большим увлечением проводил с ними время. Но все это стушевывалось и бледнело, когда мы встречались с Серовым и проживали

с ним по многу часов вместе… Он подкупал и увлекал художественностью своей натуры, своею бесконечною гибкостью и способностью схватывать и понимать, входить в какую угодно роль, чувство и положение… Лучшего собеседника невозможно было бы сыскать в целом свете… С Серовым можно было прожить сто лет вместе и никогда не соскучиться… Я был в великом восторге от всей вообще даровитости и гибкой многоспособности его. Быть с ним – это было для меня постоянно истинное наслаждение».

Так восторженно отзывался о личности нашего композитора человек, знавший его в молодости лучше, чем кто бы то ни было другой. К этой характеристике нечего прибавить.

Молодые люди сошлись, как уже было сказано, прежде всего на музыке, и оба друга долго держались исключительно в этой сфере, обмениваясь впечатлениями по поводу излюбленного искусства. Но с течением времени они постепенно стали находить много других точек соприкосновения помимо музыки. Оба охотно и много читали, посвящая этому занятию почти все внеклассное время. Прочитанное же требовало совместного обсуждения, причем пробелы в познаниях или понимании одного восполнялись преимуществами другого. Так, между прочим, Серов, по словам Стасова, «заставил узнать» его Бюффона, Гофмана и других излюбленных им авторов.

В училище Серов перенес также и свою страсть к рисованию, с увлечением копируя все, что попадалось тогда под руку, и особенно то, что отличалось своим жизненным, реальным характером. Особенно его привлекали бойкие, юмористические картинки модного тогда художника Гаварни и еще более – работы Гранвилля, поражавшие Серова присущим им умом, изяществом и вместе с тем остротою. Но наиболее полезным в образовательном смысле было имевшееся в руках молодых людей издание Ландона «Annales du Musée», передававшее в контурах наиболее знаменитые картины всех европейских галерей, сосредоточенные Наполеоном I в Париже. Молодые друзья часто и подолгу рассматривали и изучали это полезное издание, постепенно знакомились со всеми важнейшими произведениями живописи различных эпох и, обсуждая свои наблюдения, мало-помалу вырабатывали в себе правильный художественный вкус. От живописи они переходили к Торвальдсену, произведения которого им тогда особенно нравились, может быть, потому, что в столовой училища стоял гипсовый слепок с известной головы Христа работы этого скульптора. Торвальдсен в свою очередь

переносил их за собою в сферу скульптуры, и, таким образом, ни одна область искусства не оставалась у них в пренебрежении…

Так развивались наши молодые друзья в стенах училища правоведения, общими силами отыскивая в разных сферах знания все то, что казалось им интересным и полезным и что зачастую отсутствовало в официальных уроках их официальных преподавателей. Внимательный наблюдатель мог бы заметить даже и некоторую систему в этих неофициальных занятиях молодых людей, ясно и несомненно намечавшую направление их будущей деятельности. Так, при всей разносторонности своих занятий они, видимо, уже понимали необходимость не разбрасываться и полагали известные границы своей любознательности. Занимаясь с увлечением музыкою, изучая поэзию, живопись и проч., они все-таки не выходили из одной сферы – сферы искусства. Можно было сказать с достоверностью, что в будущем из них несомненно должны были выработаться два серьезных деятеля на поприще искусства. Опытным педагогам оставалось, значит, только поддерживать и развивать благие стремления своих питомцев. Но… мы, кажется, уже достаточно познакомили читателя с «опытными» педагогами тогдашнего училища правоведения. Впрочем, желающих познакомиться с этим предметом ближе мы отсылаем к статье В. В. Стасова «Училище правоведения сорок лет тому назад»…

В 1840 году, весною, для Серова наступило время кончать курс училища, и вот как рассказывает об этом окончании В. В. Стасов:

> «…Учился он у нас в правоведении отлично (как и прежде в 1-й гимназии) и, если бы судить по дарованию и знанию, а не по каким-то изумительным соображениям профессоров, инспекторов, директоров и еще более близоруких училищных советов, должен был бы быть выпущен – первым. Но этого не случилось, и вместо него поставили тремя первыми каких-то изумительных тупиц, о которых потом никто никогда не слыхал ничего. Эта смешная несправедливость сделала вред только самому училищу: кто знает личность Серова, может только с изумлением рассматривать мраморную доску с золотыми буквами в большой зале училища. „Кто этот неизвестный, написанный тут на первом месте, за первый выпуск?“ – спросит он. И как было не поставить тут, для славы училища, талантливого, способного, высокообразованного, умного Серова? Или, может быть, эти „неизвестные“ именно и были слава и гордость

училища, великие и глубокие правоведы, принесшие необычайную пользу отечеству высокою деятельностью ума, сердца, знания?

Никто не отвечает – да и отвечать-то нечего…»

Этим меланхолическим рассуждением г-на Стасова мы и закончим рассказ об ученических годах нашего композитора.

Глава III. Молодость Серова

Мечты и действительность. – Поступление на службу. – Отношение к служебным занятиям. – Музыкальные занятия и музыкальные взгляды Серова. – Творческие попытки. – Первые произведения. – Первый успех и отношение к нему.

«…Странное дело, я думал, что после выпуска совершится в моей внутренней жизни крутой переворот, т. е. с меня спадет скорлупа, в которой были до сих пор заключены все движения, все намерения, все мысли моего Я… И что же – ничуть не бывало, я еще совершенно тот же, как и прежде…»

Так писал Серов вскоре после окончания училища своему другу Стасову, внимательно осматриваясь среди новой и непривычной обстановки, в которой очутился после пяти лет замкнутой училищной жизни. Новые впечатления казались ему не только новыми, но и «странными»…

Между тем приходилось избрать какой-нибудь определенный род деятельности, устроиться и начать какую-нибудь карьеру. Но молодой человек не имел никаких видов, никаких положительных планов на будущее. Его занимали по-прежнему лишь мечты о поэзии, о музыке, намерения его сводились к тому, чтобы посвятить свою жизнь любимому искусству. «Какое высокое назначение, – писал он г-ну Стасову, – быть жрецом такой музы (музыки), бросить значительную горсть фимиама на ее жертвенник и этим заставить человечество подвинуться на несколько шагов вперед». Так мечтал молодой энтузиаст и на все практические возражения имел готовый, им самим выработанный и самого его увлекавший ответ: «Я уверен, – говорил он, – что успех музыки никак не менее подвигает человечество, как паровые машины и железные дороги». Такое настроение, такое направление мыслей, разумеется, мало содействовало разрешению вопроса о выборе практической деятельности.

Бог знает, сколько времени продолжалось бы это нерешительное состояние молодого Серова, если бы в дело не вмешался наконец его отец. Обладая характером очень решительным и относясь к «святому искусству» чрезвычайно сдержанно, он не возлагал на него никаких практических надежд и разрешал вопрос о карьере сына совсем с другой точки зрения. Он полагал именно, что всякий молодой человек дворянского рода должен служить и на службе составить себе «положение». Училищный диплом сына определял и род службы: диплом этот был юридический, следовательно, и эксплуатировать его нужно было в каком-нибудь юридическом учреждении. И вслед за тем на

ум приходило уже само собою место в Сенате, благо, у Николая Ивановича Серова сохранились там кое-какие служебные связи. Таким образом, вопрос о карьере молодого Серова был решен столь же быстро, сколь и определенно. При этом оставалось, правда, невыясненным то обстоятельство, каким образом удастся молодому человеку согласовать свои артистические стремления с деятельностью департаментского чиновника. Но это был уже вопрос второстепенный, не входивший в соображения Николая Ивановича. Он ограничился тем, что объявил сыну свое бесповоротное решение и принялся за хлопоты.

Как же принял такое решение наш молодой мечтатель? Он был смущен, более того, он был подавлен решением отца: до такой степени оно не отвечало его душевным потребностям и шло прямо вразрез со всеми его мечтами, со всеми его артистическими надеждами. При всем том, что мог он возразить отцу? Говорить о своем художественном призвании, о музыке, об искусстве? Но он хорошо знал взгляды Николая Ивановича. Он знал, что отец его все такие вещи считает просто пустяками, вздором, о котором не стоит рассуждать серьезно. Притом же, говоря о своем призвании, приходилось бы еще спорить; нужно было дать доказательства того, что у него есть артистическая будущность. Но какие доказательства мог он предъявить, когда у него самого в будущем ничего не было, кроме надежд? Одни надежды, только надежды!.. Как легковесны были бы в глазах положительного Николая Ивановича такие «доказательства»!

И молодой человек решил совсем не предъявлять отцу никаких возражений. Он принял его решение по наружности совершенно равнодушно, стараясь ничем не обнаруживать своего отвращения к ожидавшей его службе, и совершенно пассивно стал ожидать результатов отцовских хлопот. Свои артистические мечты он затаил в себе до более благоприятного времени.

Между тем хлопоты энергичного Николая Ивановича об определении сына на службу увенчались самым скорым успехом. Тем же летом (1840 год) молодой Серов был зачислен в канцелярию 5-го уголовного департамента Сената и вместе с тем получил чин IX класса. На Руси стало одним титулярным советником больше.

Затем потянулись довольно однообразные дни. С Лиговки, где проживали тогда Серовы, молодой чиновник исправно путешествовал на Сенатскую площадь, просиживал в канцелярии положенное время, аккуратно, насколько это требовалось, исполнял свои служебные обязанности и как будто совершенно смирился со своим новым положением. Казалось, он совершенно расстался со своими идеальными планами, забыл и свои

художественные стремления, и свое призвание.

Но так только могло казаться. В действительности же под внешностью равнодушия молодой человек скрывал отнюдь не равнодушные чувства. Он начал с того, что стал внимательно присматриваться к окружавшей его служебной обстановке, изучать то, что в стенах канцелярии называлось «делом». Ведь этому «делу» он должен был посвятить теперь свои силы и способности. Оценка получилась совершенно отрицательная.

И ради этого жалкого «нечто» он должен пожертвовать тем другим, настоящим делом, которое составляло цель и призвание его жизни! Никогда! Если уж необходимо служить, чтобы иметь средства к жизни, то он, пожалуй, будет служить, но никогда не посвятит службе своих душевных сил и способностей. Пусть служба остается средством к жизни, но она никогда не сделается целью ее! И, остановившись на таком решении, молодой Серов поспешил поделиться со своим другом Стасовым этими первыми впечатлениями своего житейского опыта. Вот некоторые отрывки из его письма от 6 – 10 августа 1840 года:

> «…Что я скажу тебе о своей политической жизни (как ты ее называешь)? До сих пор в этом отношении все идет вяло, ни тепло, ни холодно (un état tiède), да и быть иначе не может с этим сором (sic!), что называется сенатскими делами… Да разве может существовать душа до такой степени черствая и пыльная, чтобы предаться занятиям сенатской службы con amore[9]!! Спасибо, этого никто и не требует, а чтоб sauver les apparences (спасти внешность), и еще довольно выгодно, право, для этого не много нужно уделять душевных сил, и они преспокойно могут быть все сосредоточены на другом, лучшем!»

Это «другое, лучшее», чему он решил посвятить свои душевные силы, было, без сомнения, излюбленное им искусство. И, выработав такой спасительный компромисс, Серов до времени на нем успокоился.

Определив, таким образом, свое отношение к службе, рассматривая ее как прозу жизни, скучную, досадную, но неизбежную, и решив уделять этой прозе как можно меньше сил, Серов перенес все свое внимание на музыку. Ей он отдался всецело, сосредоточив здесь весь свойственный его натуре энтузиазм. И в первое время пристрастие его к любимому искусству было так велико, так безгранично, что вполне подходит под понятие фанатизма в самом настоящем смысле этого слова. «Музыка, – писал он г-ну Стасову в 1840 году, – сама по себе обширнее всех прочих искусств. „Naturam amplectitur omnem“ [10]

(обнимает всю природу)… Даже название искусство как-то мало, унизительно для музыки…» В другом письме того же года это необузданное увлечение вылилось в целом рассуждении. Мы приводим его, потому что кроме взглядов Серова на музыку оно очень любопытно обрисовывает также некоторые другие воззрения и саму личность юного автора.

> «…Высокое, высочайшее искусство – музыка! Блажен тот, кто им обладает вполне, или, сказать более поэтически: блажен тот, кого любит эта муза! О, кого она любит, тому не нужно никаких княгинь Воротынских (героиня романа „Большой свет“ графа Соллогуба, которым Серов и Стасов в то время особенно восхищались. – Авт.): c'est trop bas, trop trivial pour lui (это слишком низко, слишком тривиально для него). Мне кажется, что такой счастливец, если и полюбит когда-нибудь женщину, то не иначе, как чтобы она была почти так же идеальна, как сама муза, и он в прелестном существе перед своими глазами мог бы всегда видеть la personification de la musique. Voila mon opinion. That is my thought on the love (олицетворение музыки. Вот мое мнение. Вот мое мнение о любви). Может быть, таких существ нет на свете! О, тогда моему счастливцу вовсе не нужно идеальной любви в осуществлении. Он ограничится своей любимой мечтой, оставив животную жизнь идти своей дорогой. А впрочем жаль, если нет таких женщин; жизнь такого счастливца, который бы обладал музыкой и обладал таким существом, счастливца, у которого бы страсть к искусству совпадала со страстью к своему supplément[11], – жизнь его была бы действительно осуществлением доступного для человека блаженства на земле!»

Но не надо думать, что музыка возбуждала в Серове одни только платонические восторги. У него была слишком деятельная натура, чтобы сидеть сложа руки, ограничиваясь бесплодным обожанием искусства. Нет, он работал, и притом очень много и упорно, всеми силами стараясь подвинуть и расширить свое артистическое развитие. Нужно сказать, что он совершенно ясно сознавал как неосновательность теоретических своих познаний, так и сравнительно малое знакомство свое с музыкальною литературой.

Для устранения этих недостатков он делал все, что от него зависело. Все, что по части музыки давал театр, концерты и отдельные знаменитые исполнители, – все это он прослушивал с

самым жадным вниманием, так что в конце сезона (1840-41 годы) мог по справедливости писать: «Я теперь просто всегда плаваю в музыке… все прочие отношения для меня как будто не существуют… беспрерывно питаю себя звуками», и пр. Он действительно не пропускал ни одного случая, когда можно было слышать хорошую музыку. При этом совершенно недостаточно сказать, что молодой музыкант слушал! Это слово ничего не говорит о той сложной умственной аналитической работе, которая происходила в голове его в то время, когда он слушал музыку. Он не просто слушал, он изучал музыку. Она была для него не одним только наслаждением и менее всего развлечением, конечно, – в его глазах она всегда была материалом, подлежащим всестороннему художественному анализу, от которого он никогда не мог отказаться. Поэтому будет неудивительно, если мы скажем, что, прослушав какое-нибудь музыкальное произведение, выходя из концерта, театра и пр., он уносил с собою готовый, всесторонне обдуманный критический отзыв о слышанном, иногда целую музыкальную рецензию, которую оставалось только набросать на бумаге. Переписка, которую Серов в то время вел с г-ном Стасовым, полна такими рецензиями, и даже в письмах, относящихся к этому сезону, читатель может найти много музыкальных отзывов, поражающих столько же зрелостью, сколько тонким художественным пониманием. По своей обстоятельности и значению многие из этих писем-рецензий заслуживали быть напечатанными тогда же, несмотря на значительную молодость их автора. Они указывали на присутствие в нем несомненного музыкально-критического таланта, который Серов так блестяще проявил впоследствии.

Но обо всем этом нам еще придется говорить в дальнейшем. Здесь же мы хотим лишь отметить особую манеру слушать музыку, которая была свойственна Серову. Не менее серьезно относился он, разумеется, и к той музыке, которую ему доводилось исполнять самому. А играл он постоянно, посвящая этому делу почти все свободное время. Дома, у знакомых, один и, когда случалось, в четыре руки – Серов всегда был готов играть, лишь бы это была музыка художественная и серьезная. Неудивительно поэтому, что при таких условиях его природное художественное чутье теперь развивалось и прогрессировало быстро, постепенно приобретая ту обоснованную сознательность, которая неразлучна с истинным пониманием.

Что касается музыкальных вкусов, направления Серова в то время, то нужно сказать, что все симпатии его были на стороне классической музыки с Бетховеном во главе.

Впоследствии Серова нередко упрекали в неустойчивости и

изменчивости взглядов. Не касаясь этих упреков по существу, мы здесь заметим только, что никакой изменчивости, никакой неустойчивости не заметно во взглядах Серова на классическую музыку. Бетховен был и навсегда остался кумиром Серова, и никакие последующие симпатии не могли заглушить или уменьшить в нем то чувство благоговейного удивления, какое он питал к величайшему из классиков. Что касается музыки, современной Серову, то в этот период он выше всего ставил музыку немецкую, решительно предпочитая ее итальянской. Особенно он восхищался в это время Мейербером, которого, впрочем, скоро развенчал, заметив в нем декоративность, погоню за внешними эффектами и пр.

Нам уже известно, что Серов очень ясно сознавал недостаточность своих музыкально-теоретических познаний. Мы заметили также, что его музыкальные занятия и аналитический характер их имели между прочим целью восполнить именно этот пробел. Разбирая образцовые музыкальные произведения, Серов желал видеть, как на практике разрешаются разные теоретические вопросы, которые вставали перед ним в ходе его собственных творческих попыток. Что касается этих попыток, то нужно сказать, что начало их относилось еще ко времени пребывания Серова в училище правоведения.

В то время, еще не будучи вовсе знаком с теорией композиции, будущий композитор уже начинал иногда ощущать потребность излить с помощью фортепиано приходившие ему в голову музыкальные мысли. Однако, не зная теории вовсе, он не умел не только записать то, чем бывала полна его голова, но даже сама передача этих мыслей на фортепиано затрудняла его чрезвычайно, ибо и для такой передачи требуются знание и навык. И вот, когда наступали такие минуты бессознательного вдохновения, молодой правовед украдкою запирался в комнате, где стояло фортепиано, и там один, без всяких посторонних указаний, без всякого руководства, так сказать ощупью, принимался отыскивать те аккорды и звуковые сочетания, которые волновали его музыкальное воображение. Свои таинственные занятия он держал в строжайшем секрете от начальства и товарищей, и уже тогда эти маленькие творческие опыты увлекали его в высочайшей степени.

По выходе из училища Серов продолжал свои практические попытки композиции по-прежнему, но уже, конечно, с большею свободою и без тогдашней таинственности. И по-прежнему он не имел систематических сведений по теории, хотя успел, конечно, с того времени кое-что прочесть и обрел кое-какой навык. Вот как он описывал свои тогдашние опыты:

«..Я иногда сажусь к клавишам, ничего не обдумав предварительно, и перебираю звуки до тех пор, пока появится какая-нибудь мысль; тогда уже пойдет совсем другая игра… фантазируется как нельзя лучше, и иногда вынесу из этого хаоса несколько удачно вылившихся фраз и сейчас замечу их на нотной бумаге. Иногда же, вовсе не подходя к органу, я вдруг сочиню целый мотив, который мне как будто кто-то напевает. Впрочем, чаще одну только первую половину мотива. Вот тебе подробно мой procedé (способ)…» (Письмо к Стасову от 6 – 10 августа 1840 года).

Раз пробудившись, творческая мысль композитора стала постепенно развиваться и скоро сделалась для него источником самых живых наслаждений. При удачных опытах восторг его превосходил всякие границы, и своим восхищением он тогда спешил поделиться с неизменным своим другом, как это видно из многих мест его переписки с г-ном Стасовым. Но, с другой стороны, те же письма показывают, что начавшаяся творческая деятельность становилась по временам для Серова источником весьма горьких и тяжелых ощущений. Дело не обходилось без разочарований, неудач: иногда его одолевали артистические сомнения.

По временам, в минуты такого упадка душевных сил, он начинал сомневаться даже в самом призвании своем. Вот что писал он, например, г-ну Стасову 20 ноября 1840 года:

«…Я все жду вдохновения (по твоему предсказанию), но оно не посещает меня, сенатского чиновника!!! Верно все твои мечты обо мне не сбудутся. Я все еще в смертельном сомнении: scilicet (то есть), требует ли мое душевное расположение постоянных трудов (для которых я не умею найти времени) или его и вовсе нет в моей душе, этого расположения? That is the question! the great question! (Вот в чем вопрос! большой вопрос!) А между тем песок бежит! Иногда мне приходит в голову: с чего ты взял, что я могу быть композитором? Иногда какой-то внутренний голос преубедительно мне нашептывает, что во мне довольно сил – быть всем, чем я пожелаю! Если бы мне какое-нибудь благодетельное существо могло одним разом решить эту задачу, о, как бы я ему был обязан! Иногда мне опять кажется, что разрешить этот вопрос никто в мире, кроме меня самого, не может, и я изнываю в тоске!..»

Однако эта «артистическая» тоска продолжалась обыкновенно недолго. Бодрое расположение духа брало верх над всеми сомнениями, и наш артист снова принимался за работу. «A bas les sombres idées![12]» – таким возгласом заканчивает он, между прочим, и вышеприведенное тоскующее письмо.

Такое чередование оживленной бодрости при удачах со следующими за нею неудачами продолжалось довольно долго. Как вдруг, – это было в конце апреля 1841 года, – В. В. Стасов неожиданно получил от Серова такое ликующее письмо:

> «Ты, может быть, думаешь, что я по-прежнему ожидаю вдохновения или уже и вовсе перестал ждать его; напротив, я теперь блаженствую, потому что „уста мои разверзлись“. Да, скоро пришлю тебе совершенно изготовленные „Cantique pour Violoncelle“, потом еще маленькую балладу для голоса на слова Гете: „Der Rattenfänger“… потом еще „Une fantaisie en forme de Valse“ pour Violoncelle et Piano, которая еще не совсем обделана… Я вполне был счастлив, когда их писал», и проч.

И вслед за тем молодой композитор «corde tremente» (с бьющимся сердцем), как он выражается, действительно прислал г-ну Стасову балладу «Der Rattenfänger», прося критического отзыва об этом первом своем произведении.

Отзыв г-на Стасова оказался, в общем, весьма благоприятным, и восторг молодого дебютанта был безграничен. «Я полон блаженства», – писал он Стасову в ответ на его рецензию. Затем все существо его наполнилось необыкновенною бодростью и неудержимой жаждой деятельности. В письме от 11 мая 1841 года он писал г-ну Стасову уже так:

> «Слава Богу, теперь я на каждый день смотрю как на белый лист, на котором я непременно должен что-нибудь написать, наконец перестал прозябать в каком-то ничтожном бездействии и могу сказать, что каждый час употребляю на должное! Дай Бог только, чтоб мне не пришлось разувериться; но нет: чем больше я наблюдаю за собою, тем более убеждаюсь, что я не могу ничего производить иначе как в области любимого моего искусства».

Надо сказать, что вообще это письмо отличается необыкновенною приподнятостью тона, и в конце дело доходит даже до того, что автор досадует, зачем у него так мало

препятствий к достижению его заветных целей: «Даже мне досадно, – говорит он, – что я встречаю слишком мало сопротивлений, что путь мой слишком углажен».

Затем баллада «Der Rattenfänger», а вместе с нею и небольшая «Maylied» («Майская песня»), написанная Серовым около того же времени, были представлены высокому вниманию принца П. Г. Ольденбургского. В качестве основателя и попечителя училища правоведения он являлся как бы естественным покровителем бывших питомцев училища и мог интересоваться дальнейшею судьбою их. Известно также, что он был большой любитель музыки и понимал ее. Что касается Серова, то принц отметил его между другими воспитанниками еще во время пребывания его в училище, и именно за выдающиеся музыкальные способности. Всех этих соображении достаточно, чтобы угадать, как принял принц первые работы нашего молодого дебютанта. К тому же обе вещицы были и в самом деле очень мило написаны. Принц отнесся к ним чрезвычайно благосклонно и простер свою любезность до того, что однажды даже сам принял участие в их исполнении.

Нужно ли говорить о том, в какой восторг привели эти события нашего сангвинического маэстро! Когда он получил известие о таком неожиданном успехе своих первых произведений, то, по собственным его словам, «чуть не сошел с ума от радости». Ликующее письмо, которое тогда получил от него г-н Стасов, осталось документом, свидетельствующим о том восторженном настроении, в каком находился наш композитор. Это письмо само по себе настолько характерно, что мы считаем уместным привести его почти целиком.

> «…Получив от отца своего известие, что мои музыкальности были осуществлены голосами принца, гр. Виельгорского и магическими перстами Гензельта, я чуть с ума не сошел от радости. Радость эта совершенно поглотила все мое бытие, и я только мог плакать от умиления. Никогда в жизни я не забуду этих минут! И в самом деле, что за неожиданный успех! Смел ли я думать, когда кропал эти звуки в тиши своей органной комнатки, что они так скоро и так важно осуществятся! Особенно когда я писал «Rattenfänger«'а, у меня никогда и в голове не было, чтобы когда-нибудь добрый наш, милый принц сам пел его! Это, я думаю, превзошло даже и твои ожидания, которые для меня всегда казались несбыточными. При этом успехе, как и при всяком в моей жизни, мне приходит и беспрерывно преследует

меня одна мысль: чем я заслужил такое счастие? почему судьба выбирает в свои любимцы людей самых беспечных, рохлей – одним словом, таких, как я?.. Еще сбивает меня с толку одна мысль: я нарочно изучал биографии знаменитостей на поприще изящных искусств и почти всегда видел, что им на пути их жизни беспрерывно встречались препятствия и неудачи. Сравниваю с собой (vous me pardonnez[13])… и, к крайнему сожалению, вижу, что у меня все идет как по маслу. Я ищу затруднений, преследований и встречаю только удачи и одобрения… Воля твоя, а что-то странно и решительно непонятно. Еще хорошо бы было, если бы человек-то, на которого сыплются такие блага, как истинный, добрый христианин вымаливал их у самого Провидения, – вовсе нет, он чистый эпикуреец и молиться не умеет, а думает, что человек вообще должен молиться только в несчастии, следовательно, ему-то еще ни разу не случалось молиться! Даже благодарить как-то совестно, потому что сам чувствую, что не по заслугам…» (Письмо к Стасову от 5 августа 1841 года).

Нам неизвестно, какое впечатление произвело это письмо в свое время на г-на Стасова. На нас же, знающих подробности дальнейшей жизни молодого энтузиаста, оно производит довольно грустное впечатление и заставляет задуматься. В самом деле, молодой человек называет себя эпикурейцем, досадует, что встречает в жизни вместо препятствий и затруднений одни «только удачи и одобрения». И думается: что, если бы этот ликующий «эпикуреец» смог в то время заглянуть в будущее и увидел, какая тяжелая, полная разочарований, неудач, нужды, поистине трагическая жизнь суждена ему? Написал ли бы он такое письмо, пожалел ли бы он, что жизнь посылает ему слишком мало препятствий и затруднений?.. Но, разумеется, хорошо, что ничего этого он не знал тогда и мог предаваться своему восторгу, не омрачая его перспективою такого печального будущего…

Улеглись первые, самые бурные порывы счастья, так всецело овладевшие душою нашего композитора, но все существо его еще долго оставалось исполненным тихого довольства и даже как бы умиления. Воспользовавшись представившеюся возможностью провести часть лета вне Петербурга, он переехал в начале июля 1841 года в Ревель и зажил там тихою жизнью отдыхающего, довольного своею судьбою человека. После пережитых волнений, хотя и увлекательных, но все же тревожных, это временное

затишье казалось ему необыкновенно приятным. Особенно привлекала его теперь природа, располагая к тихому созерцанию, творческой деятельности и мечтам. Вот как описывал он г-ну Стасову свою летнюю жизнь:

> «…До сих пор никогда не удавалось мне сообщить тебе впечатления моей ревельской жизни. Не знаю, как на тебя, а на меня природа во всем величии своей простоты оказывает самое благотворное влияние. Я тогда как будто дома, в своем элементе. И для этого чувства мне вовсе не нужны какие-нибудь особенно величественные явления, нет – море, лунный свет, горы и зелень вдали, кое-где признаки бытия человеческого, и я вполне доволен. Заметь, впрочем, пристрастие моей натуры к безмятежному спокойствию ночи: я действительно не люблю шумного дня, несмотря на прелесть его разнообразия. Именно это разнообразие мешает впечатлениям; тогда как в спокойную ночь всякое впечатление получает особенно широкую силу, деспотическую власть, и par réaction[14] заставляет душу нашу также распростираться по целому объему внешнего мира, обнимать и вмещать в себе самые сокровенные тайны бытия, хотя вовсе безотчетно, и с младенческим умилением прислушиваться к дыханию вселенной! Само собою разумеется, что такое настроение, гармоническое по самому существу, должно быть самым благоприятным для музыки. И – теперь следует факт – я вполне испытал всю производительную силу этих ночных и лунных впечатлений, хотя доказательства этой силы видимо еще не вполне осуществились. Сказать попроще, я в самом деле в прекрасные июльские ночи… набрался, впитал в себя весьма много самых чистых мыслей, из которых только весьма немного успел кое-как набросать на бумагу, прочее все в голове». (Письмо к Стасову от 2 сентября 1841 года).

Оба приведенных письма достаточно обрисовывают тогдашнее настроение и душевное состояние их автора. Не рискуя ошибиться, можно, кажется, признать, что это время было наилучшим во всей жизни нашего композитора. Это был период полного и ничем не омраченного счастья, и мы спешим отметить это обстоятельство, потому что в будущем такие периоды предстояли ему не часто и не часто нам придется отмечать их.

На этом мы могли бы, пожалуй, и окончить настоящую главу; но читатель, может быть, пожелает узнать, как же обстояли в это

время служебные дела нашего композитора. В самом деле, как подвигалась служба нашего мечтателя в то время, когда он, упоенный своим счастьем, всецело погрузился в поэтическую атмосферу искусства, красот природы и лунных ночей? Ответ на такой вопрос мы уже дали выше, сказав, что счастье его было полно. Да, оно было полно, то есть, в частности, ему в это время «повезло» и по службе. Именно, в одно время с известием об успехе его первых музыкальных произведений композитор получил из Петербурга уведомление, что, по распоряжению министра юстиции, титулярный советник Серов за отличие (??) переводится из 5-го департамента Сената в департамент министерства. Это составляло заметное повышение по службе.

Что же касается «отличия», упомянутого в приказе о переводе, то мы о нем ничего не можем сказать читателю, потому что и сам Серов о нем ничего не знает и, сообщая эту новость Стасову, после слова «отличие», подобно нам, ставит двойной знак вопроса.

Глава IV. Встреча с Глинкой и первая мысль об опере

Незрелость. – Отзыв об опере «Жизнь за Царя». – Знакомство с Глинкой и влияние его личности и произведений на Серова. – Итоги этого влияния. – Первая мысль об опере. – Музыкальные опыты и отзыв о них Даргомыжского. – Искание сюжета для оперы. – Оперная музыка в ряду других работ Серова. – Новое служебное назначение и отъезд из Петербурга.

В письме Серова к г-ну Стасову от 2 сентября 1841 года мы находим между прочим такие многозначительные строки:

> «Хотел послать к тебе полуготовую. „Песню Мефистофеля“, но раздумал, потому что я, кроме нескольких тактов сначала, намерен предать ее уничтожению как неудачную работу. Я впал в этом опыте в большой грех, в котором чистосердечно каюсь, а именно старался, за недостатком настоящих мыслей, вылепить всю последовательность сочинения по некоторым принятым формам и по почерпнутым из теории аккордам: вышла довольно связная, но бесцветная размазня. Боже, сохрани тебя и меня от этой musique sculptée (лепленой музыки)».

Сообщение это имеет большое значение. Помимо самого благородного беспристрастия, о котором оно свидетельствует, приведенное письмо устанавливает как факт, самим автором признанный, тогдашнюю незрелость его дарования. «За недостатком настоящих мыслей» художнику приходилось или «лепить», по выражению Серова, или… отсрочить творческую деятельность на неопределенное, быть может долгое, время. Для серьезных работ талант композитора еще не созрел.

А между тем он уже успел познакомиться с восторгами вдохновения, успел вкусить и сладость успеха; было так горько снова отказаться от того счастья, которым он, казалось, уже обладал. При всем том сделать это было все-таки необходимо. Талант его был действительно еще далек – может быть дальше, чем он думал, – от той степени зрелости, когда он мог бы создавать, не испытывая недостатка в оригинальных и «настоящих» мыслях. Отчасти наш композитор был для этого и слишком молод. Ему предстояло еще немало потрудиться над своим дарованием, немало передумать и перечувствовать,

пережить не один переворот в своем художественном мировоззрении; особенную пользу ему могло принести также какое-нибудь постороннее влияние, воздействие другого, сильного, зрелого и законченного дарования. Одно из таких влияний судьба уже готовила для него в самом недалеком будущем.

В переписке Серова с г-ном Стасовым, посвященной главным образом и даже почти исключительно музыке, до 1842 года нигде и ни одним словом не упоминается о русской музыке. Обстоятельство это представляется довольно странным, особенно если вспомнить о Глинке, который еще в 1836 году поставил на сцене свою оперу «Жизнь за Царя», а к 1842 году уже оканчивал «Руслана». Не мог же Серов не знать до 1842 года хотя бы первую из этих опер? Нет, он слышал «Жизнь за Царя» еще в 1836 году, но тогда опера произвела на него какое-то странное, неопределенное впечатление. Вот как он описывает это впечатление:

> «Мы вошли в залу, когда Степанова в красной ленте и красной душегрейке распевала свою арию „В поле чистое гляжу“. Сходство стиля этой музыки с народными нашими песнями было для меня очень ощутительно; но вместе я как-то недоумевал: музыка и народная, и ненародная, мелькают формы очень ученые, сложные, общий характер не похож ни на Моцарта, ни на Вебера, ни на Мейербера. Какая-то особенная серьезность фактуры и строгий колорит оркестровки не могли не поразить меня; но не скажу, чтобы тогда опера особенно понравилась мне».

Таким образом, мы видим, что в то время музыка Глинки скорее удивила Серова, чем понравилась ему. Произошло ли это оттого, что нашему ценителю в то время было не более шестнадцати лет, или оттого, что, по собственному его замечанию, опера не походила на музыку Моцарта, Вебера, Мейербера, словом, на немецкую музыку, которую он в то время только и знал, – так или иначе, но впечатление получилось неопределенное и таким оставалось до тех пор, пока случай не привел к личному знакомству Серова с автором «Жизни за Царя» и «Руслана».

Знакомство это, столь важное для Серова по своим последствиям, состоялось в начале 1842 года, и М. И. Глинка в своих «Записках» отмечает это событие в таких выражениях: «Великим постом 1842 года я познакомился с семейством Табаровских и Серовых. Александр Николаевич Серов был в то

время очень молодой человек, образованный (он учился в училище правоведения), и очень хороший музыкант; он играл на фортепиано, несколько на виолончели, в особенности же бойко читал с листа».

Что касается Серова, то можно сказать определенно, что личность Глинки с первой же встречи очаровала его совершенно. При дальнейшем знакомстве его восторг только усиливался, и скоро влияние великого композитора распространилось на всю систему музыкальных взглядов Серова. Не далее как 15 марта этого года в письме к г-ну Стасову он отзывался о Глинке уже в таких выражениях: «О, с тех пор как я по случаю лично познакомился с М. И. Глинкою, я в него верую, как в божество!» Личные отношения необходимо влекли за собою обмен мыслями, позволяя Серову познакомиться со зрелыми взглядами и дальнейшими художественными планами прославленного композитора. Таким путем молодой музыкант получал возможность составить себе правильное представление обо всем объеме и значении новых идей и произведений Глинки.

О размерах нового влияния, которому подчинился Серов, можно судить уже по тому внешнему признаку, который стал наиболее характерен для его переписки с г-ном Стасовым. Переписка эта, дотоле касавшаяся всевозможных вопросов, кроме Глинки и его произведений, теперь резко изменяется в своем содержании. Теперь, то есть со времени знакомства Серова с Глинкою, она оказывается посвященной Глинке и его музыке – главным образом, а первое время почти исключительно. На каждом шагу встречаешь либо Глинку, либо рассуждение, близко касающееся его музыки, либо мысли, прямо и очевидно навеянные тем же Глинкою. Вот рассуждение о народной поэзии, вот маленький трактат о русской музыке и нынешнем ее проявлении (читай – об опере «Жизнь за Царя»), вот довольно пространный взгляд на будущность русской оперы (читай – оперы «Руслан и Людмила»). В последнем «взгляде» проводится такая основная идея: «По моему мнению, для русской оперы нужен волшебный сюжет для того, чтоб развернуть все богатства нашей мифологии и выразить настоящий русский взгляд на природу». (Из письма к Стасову от 15 марта 1842 года). Мысль очень верная и не подлежащая оспариванию, особенно с точки зрения Глинки, в то время только что окончившего «Руслана» и готовившего эту оперу к постановке на сцене.

Да, велико было влияние на Серова Глинки, велико столько же, сколько и плодотворно. Оно дало решительный толчок его художественному развитию, поставив перед ним множество вопросов, которые до тех пор он как-то оставлял без внимания.

Оно дало Серову повод и материал для самой разносторонней умственной деятельности, следы которой остались и в переписке его с г-ном Стасовым. То он принимается разбирать вопрос о пригодности для оперы исторических сюжетов вообще; то опять возвращается к произведениям Глинки и разбирает их детально, особенно восхищаясь собственно музыкальною стороною их, инструментовкою, характерами, выбором действующих лиц; то принимается отыскивать недостатки в этих произведениях, усматривая их и в планировке, сценариуме, и в общей концепции его опер. Одно время он даже собирался писать публичный разбор оперы «Руслан и Людмила», однако остановился в своем намерении, по-видимому находя такое предприятие слишком сложным.

> «Зная меня, – *говорит он по этому поводу,* – ты легко представишь себе, что я не мог не наслаждаться тем, что действительно прекрасно в этой опере… и вместе с тем не мог и не подводить всего произведения, в целом и по частям, под математический нож нашей критики». (Письмо к Стасову от 17 января 1843 года).

И долго продолжалось это благотворное влияние великого композитора. Даже тогда, когда порывы первого увлечения уже прошли и Серов мог обстоятельно говорить о недостатках, какие усматривались им в произведениях Глинки, – даже и в это время он в своих письмах постоянно возвращался к произведениям Глинки и, продолжая изучать их, все больше и больше проникался его идеями и глубоким к ним уважением. В письме от 28 февраля 1843 года мы все еще находим такого рода отзывы о Глинке: «Произведения Глинки – явление слишком замечательное… Он именно своим „Русланом и Людмилою“ показал, чего не надо делать, т. е. направлением своим показал ошибочность западных современных оперистов… Во всяком случае произведения его стоят глубокого изучения, что я и делаю».

Если в заключение сгруппировать все те идейные приобретения, которые вынес Серов из знакомства с личностью и произведениями Глинки, то помимо многих теоретических вопросов, на которые Серов натолкнулся благодаря этому влиянию и разрешению которых оно содействовало, представляются весьма важными, во-первых, та сложная умственная работа и те многочисленные художественно-критические разборы, которые были произведены Серовым по поводу и под влиянием произведений и личности Глинки. Существенно важными нужно признать упражнения молодой

критической мысли над такою солидною задачею, как Глинка и идейное содержание его творчества. Вторым и наиболее ценным приобретением Серова была выдвинутая Глинкою великая идея о национальном русском искусстве, которую молодой музыкант усвоил непосредственно и, так сказать, из уст самого автора. Едва ли меньшее значение имеет и тот положительный материал, в который облек Глинка свою великую идею, то есть его оперы и вся совокупность сочинений, – материал, который Серову довелось изучить с такой глубокою основательностью. Наконец, следует упомянуть и о том обстоятельстве, что под влиянием Глинки и его художественного примера у нашего композитора впервые созрело решение самому написать оперу. В предполагаемом произведении должно было найтись место для всех последних приобретений молодого композитора, для всех его тогдашних музыкальных идей.

Да, наш композитор уже начинал подумывать об опере. Первое, впрочем еще весьма робкое, упоминание о таком предприятии мы находим в письме его к г-ну Стасову от 29 марта 1842 года. Сопоставляя эту дату с временем состоявшегося незадолго перед тем знакомства Серова с Глинкою, мы убеждаемся в справедливости того предположения, что первая мысль об опере возникла у Серова именно под влиянием Глинки.

Впрочем, в письме от 29 марта эта мысль намечена еще очень нерешительно, со всевозможными оговорками и лишь в форме отдаленного проекта. Поводом к ней послужило предложение В. В. Стасова попробовать свои силы в оперной композиции; но Серов как бы отказывается от этого предложения, находя к тому много препятствий. Однако вслед за тем сознается, что и сам уже думал о таком предприятии, что у него даже имеется некоторый план и проч. Вот отрывок из этого письма:

> «Мне как-то смешно подумать о таком гигантском предприятии, как опера, когда я довольно знаю свое бессилие. Конечно, во всяком случае этюды не мешают, но все-таки чрезвычайно много почти непобедимых для меня трудностей. Не надобно ли поучиться прежде посерьезнее, или учиться всему вместе, по мере надобности? Ты, может быть, сам никогда еще не думал, что значит писать оперу? А я так думал. Скажу больше, у меня… готовится в голове широкий план, который частью уже обозначен и на бумаге, но который я сам запрятываю подальше от себя, чтоб не соблазняться».

«Из разговоров с А. Н. Серовым, – прибавляет к этому В. В. Стасов, – я узнал в то же время, что этот сюжет был заимствован

из романа „Аскольдова могила“. Впоследствии, через 22 года, он послужил основою для оперы „Рогнеда“.»

Далее в том же письме наш композитор заводит речь даже о либретто для своей будущей оперы, находя, что за отсутствием готового текста ему пришлось бы написать его самому. «Разве не сделать ли так, – продолжает он, – сочинить либретто сцена по сцене, в виде таких схем, какие оставлены нам Шиллером и Гете, и дать выполнить стихами какому-нибудь умному литератору?» Нужно заметить, что впоследствии именно так и было написано либретто «Рогнеды».

Но до осуществления этих планов было еще очень далеко. Новый проект свидетельствовал пока лишь о том, что художественные надежды композитора опять возродились и вместе с тем возродилась уверенность его в своих творческих силах. Проект в задуманном объеме не осуществился, но возобновилась творческая деятельность Серова. Он опять принялся за свои музыкальные опыты и в течение 1842—1844 годов успел написать целый ряд небольших музыкальных произведений. Так, например, в письме к г-ну Стасову от 3 марта 1842 года он упоминает о своей «Херувимской», которую прислал другу незадолго перед тем; в письме от 10 января 1843 года говорит об этюде для фортепиано «Capriccioso quasi burlesco», которая была тогда, по его словам, «почти кончена в голове, а на бумаге, чтоб не забыть, начата». В начале 1844 года он написал несколько музыкальных номеров к пьесе «Мельничиха в Марли», сюжетом которой впоследствии думал воспользоваться для оперы. Наконец, осенью 1844 года он предпринял аранжировку «Второй мессы» Бетховена, которая открыла собою длинный ряд аранжировок, составлявших главный предмет музыкальных занятий Серова в течение нескольких последующих лет, и пр.

Чтобы теперь же дать понятие о достоинстве всех этих произведений, а также в параллель к приведенному выше отзыву Глинки о нашем композиторе сообщим отзыв об этих работах Серова другого знаменитого его современника – А. С. Даргомыжского.

Это было в октябре 1844 года. Наш композитор незадолго перед тем побывал у Даргомыжского и ждал ответного визита.

> «В субботу, – *пишет Серов,* – отдал мне визит Даргомыжский. Он непременно требовал посмотреть мои сочинения. Я ему показал почти все, что у меня есть в несколько понятном для чтения виде. Он рассматривал (потому что он читает музыку в голове, как книгу, совершенно свободно) внимательно и сказал: „Видна

неопытность, но талант несомненный“. Он человек весьма прямодушный, – прибавляет Серов, – и от него мне это было весьма приятно слышать… Последние его слова были: „Je vous conseille de travailler fortement“ (Я вам советую крепко работать)».

Однако все эти маленькие, второстепенные работы, – каковы бы ни были достоинства их, – все-таки мало удовлетворяли Серова. Мысль об опере, раз завладев воображением композитора, с тех пор не покидала его. Первоначальный проект был скоро оставлен и как бы забыт, но мысль Серова после некоторого перерыва опять и опять возвращалась к прежнему намерению, побуждая его приняться за оперу. «Я жажду, – писал он г-ну Стасову в июле 1843 года, – серьезного, творческого занятия и как-то уже признавался тебе, что не в силах сам выдумать себе тему, – надо меня непременно натолкнуть на предмет. Я давно уже вздыхаю по своей праздности, потому что ищу писать именно на текст.» На этот раз г-н Стасов предложил взять сюжетом роман Лажечникова «Басурман», и Серов тотчас же отозвался на такое предложение самым восторженным образом. «Не знаю, – писал он в том же письме, – как мне тебя отблагодарить за предложение насчет „Басурмана“,» – и тотчас же с увлечением принялся изучать новую тему.

В середине 1844 года Серов обращался к В. Р. Зотову с просьбою написать для него либретто оперы на тему «Виндзорских кумушек» Шекспира, но Зотов отказался от такой задачи. В начале следующего, 1845 года наш композитор опять возвращается к своей идее; на этот раз он действительно принялся за оперу, воспользовавшись темою упомянутой выше «Мельничихи в Марли»…

Таким образом, можно считать доказанным, что мысль об опере окончательно созрела в голове Серова еще в эту раннюю эпоху его жизни. Поэтому все произведения, которые он успел написать до создания в 1863 году своей первой оперы «Юдифь», можно считать лишь подготовительными работами, подготовкою к осуществлению главной и основной задачи его художественной деятельности. Опера являлась заветною, высшею и, собственно говоря, единою целью его жизни; все же остальное, что в разное время довелось ему написать, было создано, так сказать, попутно и имеет лишь второстепенное значение. Серов долго берег для оперы те сокровища, которые таились в его душе, и только в оперные свои произведения вложил впоследствии все богатства своей художественной натуры. Сама критическая его деятельность, которая в нашей музыкальной литературе получила

потом такое важное и самостоятельное значение, – даже она является лишь отблеском его исканий в области художественных идеалов; является лишь средством уяснить себе и другим эти идеалы, чтобы затем их воплотить в образах, вполне им отвечающих. Последнее ему удалось осуществить лишь отчасти; смерть похитила его слишком рано, далеко не дав ему осуществить все то, что мог обещать его крупный талант и к чему он очевидно был способен, если судить по тому, что он успел создать…

Но возвратимся к нашему повествованию. Период времени между 1842—1844 годами, отмеченный в жизни Серова таким важным событием, как встреча с Глинкою, влиянием этого последнего, наконец, созревшим в ту пору собственным решением Серова посвятить свои силы опере, – этот период следует признать временем, чрезвычайно благоприятствовавшим развитию его художественного таланта. Немалое значение в том же благоприятном смысле имела и внешняя обстановка, окружавшая тогда Серова. Прежде всего, он жил в столице и, стало быть, постоянно имел под руками все, что требуется для развития музыканта: оперный театр, концерты, постоянную возможность личного общения с такими корифеями музыки, как Глинка, Даргомыжский, и др. Ко всему этому надо прибавить, что и служба его, способная, как мы видели, награждать самые гадательные отличия, не могла слишком обременять и оставляла ему много свободного времени. Словом, можно было только радоваться и желать сохранения тех же условий и в будущем. Но… судьба не судила этого. Летом 1844 года из Петербурга уехал (в Испанию) Глинка, и таким образом прекратилось незаменимое для Серова личное его влияние. А в следующем, 1845 году наш композитор должен был и сам покинуть Петербург: он был назначен товарищем председателя симферопольского уголовного суда.

Это было вполне роковое назначение. С отъездом из Петербурга Серов разом должен был потерять все музыкально-образовательные средства, какие он имел, живя в столице, все способы к дальнейшему совершенствованию своего музыкального дарования. Театр, концерты, личное общество тогдашних представителей музыки – все это теперь оставалось позади и пропадало где-то в тумане, а сам он должен был попасть в скучный, маленький городок, где у него не было ни души знакомых, где ему приходилось замкнуться в уединении, быть может, на долгие годы, где мог заглохнуть и самый талант его… С этой точки зрения новое назначение было, конечно, очень похоже на ссылку.

Разумеется, ничего подобного начальство Серова в виду не имело. Напротив, оно и в этот раз давало Серову лишь повышение, которое могло казаться только завидным. Тем не менее для Серова завидные стороны нового назначения значительно умалялись указанными выше неудобствами.

За что же, однако, опять так повысили нашего музыканта? За какие новые отличия? Кто знает?.. Несомненно, что он, с его натурою артиста, не мог быть образцовым служакою. Да и в действительности так было. По крайней мере уже в 1842 году он жаловался г-ну Стасову, что начинает чувствовать на службе «некоторые необходимые горечи, как человек в разладе с кругом своих занятий». «Мне начинают, – пишет он, – поговаривать: если вы артист в душе, то зачем же вы не следовали своему призванию? Зачем вы служите?» При этом Стасов объясняет нам, что такие выговоры Серову приходилось выслушивать еще в Сенате от обер-прокурора, а в департаменте министерства юстиции эти замечания делали ему начальник отделения и даже сам директор департамента.

Как видно, однако, все это не мешало повышениям…

Как бы то ни было, а в сентябре 1845 года новый товарищ председателя симферопольского суда, несколько загрустивший от перспективы предстоящего путешествия, уже покидал столицу, печально направляясь в далекий и долгий путь…

Глава V. Служба в Симферополе

Местное общество и отношение к нему Серова. – Знакомство с М. П. Анастасьевой, – Встреча с Бакуниным. – Музыкальные занятия: работа над оперой, аранжировки и транскрипции. – Увертюра «Кориолана» и отзыв о ней Листа. – «Фантазия для оркестра». – Занятия теорией. – Служба. – Отъезд из Крыма.

Очутившись в Симферополе, несколько познакомившись с условиями новой жизни и присмотревшись к местному обществу, Серов скоро пришел к невеселому убеждению, что здесь он «выше всех целою головою».

> «Не знаю, – *писал он Б. Б. Стасову вскоре по приезде на место новой службы,* – как считать, добром или злом для себя, что здесь во всем, в службе и искусстве, в мыслях и делах, надо мной решительно нет никого». (16 ноября 1845 года).

Не много утешало его и лестное мнение, какое о нем скоро составилось среди высшего городского общества. Оно гласило: «C'est un jeune homme, non seulement très instruit, mais qui comprend parfaitement bien son affaire» («Это молодой человек не только очень образованный, но отлично понимающий свое дело»). При этом оставалось, однако, неясным, какое именно дело молодой человек так хорошо понимал – музыку или, может быть, уголовную службу?

В дома, где имелись порядочные инструменты и где интересовались музыкою, его стали приглашать играть, но дело в том, что таких домов было очень немного. Притом же нотный репертуар почти везде был очень сомнителен. «Я нашел, – говорит Серов, – кое-какие оперы и уцепился за них, а то бы пришлось решительно отказаться от игры». Своего инструмента у него в то время еще не было.

Что касается службы, то, как и в Петербурге, она не могла интересовать композитора ни в каком смысле, и он относился к ней вполне спустя рукава. «Разумеется, – говорит он, – что если бы я хотел, я решительно мог бы перевернуть в палате все на свой лад… Но из чего хлопотать?! Чиновников отличных и без меня так много!» (Из письма от 16 ноября 1845 года).

При подобных условиях крымская жизнь могла оказаться в итоге печальным и бессодержательным существованием, представляющим серьезную опасность как для развития таланта,

так и для всей умственной жизни композитора. Талант без деятельности и движения, без проявления может заглохнуть, а умственные способности – притупиться и потускнеть. К счастью, однако, ничего такого не случилось, потому что среди симферопольского безлюдья все-таки отыскалось несколько человек, с которыми можно было обмениваться мыслями, а иногда и с большою для Серова пользою. В числе таких немногих личностей без сомнения первое место по благотворности, а также и прочности влияния на нашего композитора принадлежит одной из его крымских знакомых, г-же Анастасьевой. Мария Павловна Анастасьева была женщина хорошо образованная и очень умная, кроме того, она, несомненно, понимала музыку, а ее искреннее и постоянное расположение к нашему композитору, продолжавшееся до конца жизни, обеспечивает ей самое почетное место во всяком описании жизни Серова. Полагая достаточным даже такое краткое объяснение той роли, какую играла М. П. Анастасьева в жизни композитора, мы приводим лишь одну маленькую иллюстрацию, показывающую характер влияния, которое оказывала эта личность на Серова. Следующий рассказ мы берем у самого Серова, из письма его к В. В. Стасову от 1 апреля 1846 года.

> «На прошедшей неделе я написал русский романс на слова Тургенева (в 1-й книжке „Отеч. зап.“ этого года, в поэме „Андрей“): „Отрава горькая слезы последней“ и проч. Мне, не знаю, право, почему, понравились эти слова, и при всем том музыка вышла преплохенькая. Сознаваясь в глубине души в таком ее достоинстве, я все-таки хотел узнать мнение об этом романсе других и пел его встречному и поперечному. Всем понравилось, даже очень, так что я было начал колебаться: уже в самом деле, не порядочная ли это вещица (ты знаешь, как меня, насчет меня самого, легко сбить с толку)? Натурально, что я чрезвычайно интересовался узнать, как покажется этот романс Марье Павловне, и, зная, что после сонат я сам ни за что в свете не соглашусь играть такую дрянненькую вещь, я тотчас, с начала вечера, спел его ей, и вот что она сказала: „C’est joli, mais trop peu de chose, sartout pour vous, qui ne devez pas écrire de pareille musique ou je me facherai!“ („Это мило, но слишком легко, особенно для вас, который не должен писать такой музыки, или я буду сердиться“.) Я готов был благодарить ее на коленях за такой верный отзыв и за эту строгость, столько для меня благодетельную. Но

вместе с этим такой отзыв заставил меня оглянуться на самого себя, и мне стало стыдно, и горько, и скучно: что же я такое, когда в 26 лет, при всех возможных средствах, делаю такой вздор, а дельного нет ничего, и как я могу употребить хоть несколько минут на такие пустяки? Это показывает или какую-то глупость моей натуры, или отсутствие настоящего таланта, – тогда к чему мне самое лучшее на земле счастие?! Пришедши домой, я долго не мог заснуть (это со мной очень редко случается) и поутру встал рано, с твердым намерением в это утро хоть начать что-нибудь дельное, если почувствую хоть какие-нибудь в себе силы. Воля значит много: я работал хорошо и утешился совершенно».

Другое, тоже важное влияние, которое довелось испытать Серову в Крыму, принадлежало известному Б., в то время служившему в Таврической казенной палате. Как впоследствии в 1848 году на Вагнера, так в 1845 году на Серова этот человек произвел самое сильное впечатление.

«Он не музыкант, – *писал о нем Серов,* – но понимает Бетховена, как следует истинному гегелисту… Он весь кипит горячею мыслию и умственную деятельность, так же как и мы, ставит выше всего… Он читал все, что мы читали (и еще много другого), много знает; но в том, чего не знает, любознателен простодушно, доверчиво, без всяких предубеждений и заносчивости… Понимает он все быстро, и память у него сильная. После беседы с ним я чувствую, что жил по-человечески, тогда как здесь все другие…» (Письмо к Стасову от 20 ноября 1845 года).

Последнее многоточие принадлежит подлиннику. В другом письме, от 5 января 1846 года, Серов характеризует своего нового знакомца столь же сочувственным образом. «Он один здесь, – говорит композитор, – беспрестанно наталкивает меня думать о внешнем, что бы мне никогда и в голову не пришло…» Словом, впечатление было, по-видимому, чрезвычайно сильно, и дело дошло даже до того, что под руководством Б. Серов принялся изучать «Феноменологию» и «Логику» Гегеля. Когда же г-н Стасов выразил по этому поводу свое удивление, то наш композитор с шутливою хвастливостью отвечал, что этому удивляться нечего, что он способен заниматься всем, чем угодно, «даже иногда казенными делами».

Впрочем, влияние Б. продолжалось не очень долго, и, по словам В. В. Стасова, сближение обоих молодых людей

прекратилось в следующем, 1846 году. Это было, конечно, понятно, ибо жизненные цели и направление новых друзей представлялись уже слишком несходными…

Что касается музыкальных занятий Серова в крымский период его жизни, то, не считая разных случайных и второстепенных работ, все внимание его было направлено, особенно в первое время, главным образом на оперу, задуманную и начатую еще в Петербурге. Уже в письме от 20 ноября 1845 года он писал Стасову, чтобы тот поторопился с присылкою ему французского либретто «Мельничихи в Марли», без которого он чувствовал себя «связанным по рукам и по ногам». В том же письме Серов мечтает даже о том, где и когда его опера увидит свет. «Мельничиха» дойдет в Петербург, – говорит он, – не иначе, как побывав на сцене у меня, в Симферополе, или в Севастополе… Это было бы для меня тем лучше, что хорошо выступить на петербургскую сцену с какою-нибудь готовою репутациею, не говоря уже о том, что я могу на опыте поверять сам себя и улучшиться, что в Петербурге было бы не так ловко…», и проч.

Однако, вработавшись в свою оперу, он скоро убедился, что мечты об окончании ее по меньшей мере преждевременны. Сначала, именно, он стал замечать, что обстоятельства, помешавшие ему в 1845 году «наложить дерзновенные, неопытные руки на такой милый сюжет, как „Мельничиха“», случились очень кстати, потому что если бы он и не наделал тогда больших промахов, то все же «для технического исполнения было рано, слишком рано!» Затем, по мере расширения и развития понятий композитора об опере и ее настоящих задачах, его работа стала подвигаться все медленнее и медленнее. В письме к Стасову от 30 августа 1846 года он объясняет замедление своих работ именно этими соображениями.

> «Я стал, – *говорит он,* – несравненно строже к себе, и, следовательно, работы идут еще медленнее, чем прежде: я ничем не доволен, завтра все брошу в печь, что написал сегодня, и в целую неделю выработаю иногда несколько строк. Иначе невозможно теперь, по крайней мере мне так кажется. Блаженное время, когда композиторы пели, как птички Божии, так же приятно и так же бессознательно, я думаю, никогда не вернется… Обдумывание сюжета, характеров, таинства контрапункта и оркестровки естественно должны были развиваться на счет непринужденной, ни о чем не заботящейся мелодичности…»

Не вдаваясь в подробности его тогдашних музыкальных замыслов, мы здесь заметим только, что планы его становились очень широки и, постепенно усложняясь, должны были наконец представить собою коренной и всесторонний антитезис тогдашней оперной музыки.

> «Только не рано ли это в России? – *соображал он.* – Мне заранее чрезвычайно интересно, сколько прений и толков, даже в нашей сонной публике, возбудит реформа, которую я обдумываю исподтишка! С каким ожесточением бросятся эти хищные коршуны щипать мою бедную „Мельничиху“.» (Письмо к Стасову от 4 апреля 1846 года).

Немудрено, что при такой широте замыслов задуманная опера вряд ли имела шансы скоро увидеть свет, если только вообще были надежды на ее окончание…

Крымский период жизни Серова отмечен также довольно большим числом таких полусамостоятельных музыкальных работ, как фортепианные аранжировки, оркестровые переложения и т. п. Нечего и говорить, что предметом этих работ были всегда лишь вещи классического репертуара, преимущественно же произведения Бетховена. Что же касается цели этих работ, то, по словам г-на Стасова, они по большей части не предназначались для издания.

> «Помогая друг другу в постижении, критической оценке, в серьезном изучении всего, что в музыке создано лучшего, мы чувствовали необходимость узнать во всей полноте великие музыкальные произведения, исполнять их на фортепиано, не выпуская ни одной ноты партитуры. А. Н. Серов взял на себя задачу делать для этого фортепианные аранжировки… В течение 10—12 лет… им аранжирована большая часть важнейших музыкальных созданий последних 80 лет».

Что касается достоинства этих работ Серова, то о нем свидетельствует, например, следующий отзыв Листа. В 1847 году Серов послал ему фортепианную аранжировку увертюры «Кориолана». В ответ на это великий пианист прислал нашему композитору письмо, в котором говорит следующее: «Ваша фортепианная партитура делает величайшую честь вашей художественной совести и свидетельствует о редкой и терпеливой способности, необходимой для того, чтобы хорошо выполнять подобные задачи». Не менее удачны были и оркестровые

переложения Серова. Одна из таких работ, именно переложение для оркестра сонаты Бетховена ор. 30, № 2, была удачно исполнена на университетских концертах в 1848 году и, к большой радости Серова, имела очень хороший успех.

Была еще одна вещь, которую написал Серов – тоже за время своей службы в Симферополе, – вещь вполне самостоятельная и вовсе не из числа мелких или второстепенных. Писавши ее, Серов придавал ей большое значение и заранее уведомлял Стасова «об этой собственной и очень непростой вещи», давая этим понять важное значение ее. Наконец, вместе с письмом от 29 июня 1847 года, он прислал другу эту много значащую для него работу; ею оказалась «Фантазия для оркестра на 2-ю идиллию Теокрита». Это было первое самостоятельное произведение Серова для оркестра, и, отправляя его, он ужасно тревожился о том, как же отзовется об этой вещи г-н Стасов. Более чем когда-либо его одолевали в этот раз всевозможные сомнения, опасения и неуверенность в своих силах.

И не напрасно он тревожился. В этом произведении, более чем во всяких аранжировках, транскрипциях и тому подобных работах, приходилось проявить не только талант, но множество технических знаний и основательное знакомство с теорией. А систематических знаний по теории у Серова все еще не было.

Недостаток этот не мог, разумеется, не отразиться и был даже слишком заметен в новом оркестровом опыте.

Неудача эта произвела на композитора подавляющее впечатление. Ему шел уже 28-й год, а дело останавливалось все еще за недостатком теоретических, то есть общеобязательных для всякого музыканта, знаний. Поистине, было от чего прийти в отчаяние! Его талант порывался проявить себя в произведениях, достойных его, голова была полна обширных музыкальных планов, требовавших осуществления, он чувствовал себя созревшим для серьезной творческой деятельности. И в такое-то время приходилось, оставив сладкие мечты о гордом творчестве, забыв и свой возраст, и все остальное, – приходилось просто-напросто пойти в школу, записаться в смиренные ученики к какому-нибудь мастеру вроде г-на Гунке и у него поучаться той мудрости, которую он знал так обстоятельно, но которой не знал творец живой, настоящей музыки, образцы которой он дал потом в «Юдифи», «Рогнеде» и «Вражьей силе»!..

Это было обидно и горько, и даже более чем горько – в его положении это было вполне ужасно. Надо, впрочем, сказать, что неудачу Серов предчувствовал, еще писавши свою «Фантазию». Еще тогда он заметил, что наталкивается на какие-то «затруднения», о которых г-н Стасов должен был сообщить Гунке.

Из письма же от 12 июня 1847 года явствует, что затруднения эти заключались в недостаточном умении владеть контрапунктом. Этому же предчувствию или – лучше сказать – предвидению неудачи следует приписать и чрезмерное беспокойство его при отсылке своего произведения г-ну Стасову. «Решительно отказываюсь, – писал он тогда, – от всякой претензии на полную удачу, на выдержанность целого… Я буду совершенно счастлив, если ты найдешь тут хоть искорки чего-нибудь настоящего, хоть каплю правды и красоты…» Но только позднее он понял и признал, что его «Фантазия» совершенно неудачна, и, называя ее «противным выкидышем», горько сетовал на то, что не учился контрапункту ранее и с должной серьезностью.

> «Без контрапункта, – *писал он в феврале 1848 года,* – об сочинении и думать нельзя… А то претензия так, разом, „не спросившись броду, сунуться в воду“, выдумать писать фантазию для оркестра, да еще в высшей степени драматическую, да еще на античный сюжет!! Это уж слишком по-детски, даже и сердиться не за что, а можно только улыбнуться. Точно так же и с оперой. Где тут думать об опере с нашими от нее требованиями!»

Мы видим, таким образом, что, говоря о своем незнании теории, композитор одним разом осудил не только оркестровую фантазию, но и предыдущие работы свои над оперой «Мельничиха в Марли»…

Словом сказать, на этот раз Серов окончательно убедился в полной невозможности писать музыку, не владея достаточно контрапунктом. Придя к этому заключению, он, однако, не упал, а, напротив, как бы воспрянул духом и решился – путем героического прилежания и самых усиленных занятий – наверстать пропущенное время и овладеть теорией музыки во что бы то ни стало. «Бог даст, не все еще потеряно, – говорит он в письме от 1 апреля 1848 года. – Буду догонять всеми силами то, что чуть-чуть от меня не ускользнуло». Вслед за тем, при посредстве В. В. Стасова, он вошел в сношения с Гунке и под его заочным руководством погрузился с головою в занятия контрапунктом. Последние письма, писанные им из Симферополя, полны отчетами об этих занятиях…

Этими сведениями мы и закончим рассказ о крымском периоде жизни композитора. Описанный период он довольно резко завершил, бросив свою службу и уехав из Симферополя в Петербург. Что было причиною такого решительного шага и какие соображения или обстоятельства привели его к этому решению, –

на эти вопросы дают удовлетворительный ответ многие из крымских писем Серова. Эти же письма показывают, что решение композитора оставить службу не было ни опрометчивым, ни скороспелым. Напротив, оно подготовлялось очень постепенно. Оно созрело на почве того «разлада с кругом занятий», о котором Серов говорил уже в Петербурге и который в Симферополе еще усилился. Впрочем, вот некоторые выдержки из крымских писем Серова, относящиеся к этому вопросу.

Письмо от 5 июня 1846 года. «…Мы с Х. много толковали вообще об искусстве и об артистической жизни и вместе нетерпеливо желали, чтоб я как-нибудь преобразил свою чиновническую карьеру. Будет ли это когда-нибудь в самом деле? Кончится ли эта пытка хождения каждый день на службу, чтоб терять невозвратно лучшие часы в дне? Никогда с таким отвращением я не сижу в должности, как теперь, когда остальное время в дне проходит для меня так бесподобно, и этот контраст – после славных часов за фортепиано отправиться в нелепую палату, где видишь каких-то полускотов, погрязших в страшную тину глупо прозаической жизни, и самому вступить с ними в соприкосновение – это жестоко!..»

От 29 мая 1847 года. – В начале письма речь идет об «огромной толпе Навуходоносоров», которые, по словам Серова, едва могут отличить «По улице мостовой» от других песен; причем остается неясным, откуда заимствовал композитор сведения об упомянутых «Навуходоносорах» – из крымских ли своих наблюдений или то были общие впечатления его житейского опыта?.. Далее же говорится так: «Ты пишешь о службе: я, откровенно тебе скажу, так теперь изленился в служебном отношении, что вряд ли когда-нибудь буду в состоянии тянуть эту лямку. Во всяком случае мне надо понемножку переезжать на другой хлеб… Ты легко представишь себе, что ведь не закабалить же мне себя навсегда в провинциальной глуши. Не дай Бог этого никому!»

От 2 февраля 1848 года. – Из этого письма видно, что решение Серова отделаться от тяготившей его службы созрело окончательно месяца за три до отъезда его из Крыма. К этому времени мера его терпения, так сказать, переполнилась, что видно и по тону письма.

«Нет, – писал он, – я ни за что долго не останусь в нашем министерстве! Буду стараться всеми силами выбрать себе должность в другом ведомстве, хоть несколько более отвечающую моим способностям. А то – просто убийство! Положим, что служить у нас необходимо, что это единственный верный и спокойный хлеб, – но зачем же остановиться непременно на самой трудной из всех отраслей гражданской службы, тогда как есть тысячи мест, вовсе не требующих такого исключительного внимания, такого самоуничтожения, как наши юридические дела!.. В нашем министерстве… надо быть чиновником „au fond de son coeur“ (до глубины сердца), тогда только можно сделать то, что требуется, чтоб не прослыть или отчаянным ленивцем, или вовсе не способным, т. е. чтоб не отказаться от всех прав на повышение и, значит, на хлеб. Я еще ничего не имею в виду положительного по другим министерствам, не знаю, на что именно решиться, но знаю, что буду хлопотать по приезде в Петербург о службе не по нашей юстиции. Ты, может быть, усмехнешься, что я так разносился с бременем службы, когда ровно два года ничего по службе не делал, но тут-то и сильнее контраст, что надо было 30 дней кряду не дышать никаким другим воздухом, кроме отвратительной атмосферы разных служебных крючков и плутней, копаться в счетах и расчетах, от которых голова кругом идет, и, наконец, исписать несколько дестей бумаги слогом свода законов! Как хочешь – а тяжело!..»

Таким образом, читатель видит, что решение оставить службу вырабатывалось у Серова довольно постепенно… Впрочем, приведенные выдержки мы даем отчасти и для того, чтобы можно было судить о литературном стиле, каким владел композитор. Перед тем он исписал несколько дестей бумаги неповоротливым слогом свода законов и теперь, конечно, хотел отдохнуть, выражая свои интимные мысли языком, ему более свойственным…

В мае 1848 года Серов уехал в Петербург.

Глава VI. Литературная деятельность

Отвращение Серова к служебной деятельности. – Кратковременная служба во Пскове. – Отставка. – Разрыв с отцом. – Бедность. – Начало музыкально-критической деятельности. – Первые статьи и впечатление, ими произведенное. – Сотрудничество в «Музыкально-театральном вестнике». – Музыкально-критические взгляды Серова. – Литературные друзья и враги его. – Двукратное путешествие за границу и знакомство с Вагнером. – Влияние его на Серова. – Проповедь идей Вагнера в России. – Переход к композиторской деятельности.

В предыдущих главах читатель уже видел служебные способности, или, вернее, совершенное отсутствие таких способностей у нашего композитора, поэтому мы не будем более останавливаться на этой стороне деятельности Серова. Заметим только, что деятельность эта, несмотря на очевидное отвращение к ней бедного музыканта, – продолжалась и далее. Надо было чем-нибудь жить, а музыкальный талант композитора не давал ему пока никаких средств к жизни. Нужно также сказать, что в вопросе о службе значительное давление на Серова оказывал и отец его, неизменно требовавший, чтобы его Александр служил. И – увы! – его доводы в пользу службы оказывались всегда убедительны, потому что, в сущности, и сам композитор достаточно хорошо понимал, насколько необходим «насущный хлеб». Словом сказать, оставив свое место в Симферополе, Серов вскоре же принужден был искать другую службу. И вот, похлопотал опять Николай Иванович, и наш музыкант снова очутился прежним товарищем председателя, только на этот раз во Пскове.

Здесь дело пошло, разумеется, не лучше, чем в Симферополе, потому что и здесь служба вызывала у Серова лишь тоску и ничем непобедимую апатию, так что, не будучи пророком, можно было легко предсказать, что и во Пскове служба Серова долго не продлится. В самом деле, протянув с грехом пополам года два этой новой службы, он опять бросил свое место и переселился в Петербург. Все побуждало его к тому: и антипатия к службе и провинциальной жизни, и притягательная сила Петербурга с его музыкою, музыкантами и личными связями, которые у Серова там уже имелись…

Но Николай Иванович Серов посмотрел на такой поступок

сына очень серьезно. Он был страшно разгневан, осыпал бедного композитора горькими упреками и простер свою досаду до того, что решительно запретил ему показываться к себе на глаза. Не желая служить, он мог жить, где и как ему было угодно. «Живя таким образом, ты умрешь на рогожке, где-нибудь возле кабачка», – сказал отец сыну на прощанье и с тем отпустил его. Казалось бы, такое отношение к сыну было уж слитком строго и, конечно, несправедливо, но – что делать? – Николай Иванович имел свои взгляды на вещи и прочно установившиеся понятия. Своего решения он не изменил и не взял назад до самой смерти.

Нечего и говорить, как тяжело должен был повлиять на впечатлительную натуру композитора этот семейный разрыв. К тому же нужно знать, что своего отца он любил самой горячей любовью и с раннего детства благоговел и преклонялся перед его личностью. При всем том, что ему было делать? Он сам уже был не ребенок и не мог в угоду требованиям отца изменить собственное решение, которое считал и необходимым, и зрело обдуманным…

При таких условиях петербургская жизнь композитора сложилась на первых порах очень печально. Поселившись отдельно от семьи, он должен был переживать тяжелый разрыв с отцом и в то же время думать о своем материальном существовании, которое теперь становилось серьезным вопросом, потому что, оставив службу, наш композитор потерял все определенные средства к жизни. Их приходилось добывать теперь каким бы то ни было способом и во что бы то ни стало, иначе грозила прямо нищета. При таких-то условиях Серов принялся за литературную деятельность, но, разумеется, едва ли нужно прибавлять, что литература не избавила его от бедности; некоторые же биографы Серова прямо говорят о «нищете», которая преследовала композитора, особенно в первые годы его петербургской жизни.

Было бы, однако, большою ошибкою думать, что музыкально-критическая деятельность Серова, которая началась в описываемый период, обусловливалась только одною материальной необходимостью. Это было, разумеется, далеко не так. Предыдущая интеллектуальная жизнь его, полная самого вдумчивого и внимательного отношения ко всем выдающимся явлениям в сфере музыки, как у нас, так и за границею, была очень солидным ручательством основательной подготовленности его к музыкально-критической деятельности. Скорее можно было удивляться, как Серов доселе не нашел достаточных поводов выступить на литературную арену с живым словом человека, по-настоящему понимавшего великое искусство звуков. И

действительно, уже самые первые статьи его не только обратили на себя общее внимание, но буквально вызвали сенсацию.

> «Первые же его критические статьи, – *говорит одно близко знавшее его лицо,* – произвели переполох в нашем музыкальном мире, где еще царила теоретическая рутина, а критика была отдана на откуп либо газетчикам вроде Булгарина, сделавшим из нее почти рекламу, или дилетантам-всезнайкам вроде Улыбышева, возвеличенного кружком кормившихся около него музыкантов и несведущей публикой до значения критических дел мастера». («Воспоминание о А. Н. Серове». А. Веселовский. «Беседа». 1871, № 2).

И вот против таких-то самозванных авторитетов, как Улыбышев или «кружок кормившихся (!) около него музыкантов», вдруг выступил со своим смелым словом талантливый, блестящий и действительно понимавший дело Серов, ни около кого не кормившийся и обо всем имевший свои собственные, вполне независимые мнения! Автору приведенной цитаты можно охотно поверить, что «переполох» вышел значительный и имя нового критика скоро получило известность. О нем говорили, его стали называть «Белинским музыкальной критики», а статьи его, помещавшиеся с 1851 года в «Современнике», «Библиотеке для чтения» и «Пантеоне», читались нарасхват.

Но не о таких результатах и не о таком влиянии мечтал Серов. Это была все-таки деятельность несистематическая, которая поэтому и не могла удовлетворить его. Отдельные статьи, помещаемые в разных неспециальных журналах, неизбежно получали характер случайности. При таких условиях Серов не мог рассчитывать на постоянное и прочное действие среди публики своих музыкальных воззрений, проведение которых требовало именно системы и постоянства. Нужно было, чтобы публика знала, где ей искать своего нового учителя, и находила бы его там постоянно. Однако мечта Серова об этом исполнилась не раньше 1856 года, когда Раппапорт основал свой «Музыкально-театральный вестник», первое в России специальное издание подобного рода. Новый орган пригласил Серова к постоянному сотрудничеству, и в свое заведование он получил отдел музыки. Желанная деятельность критика-педагога публики для Серова, таким образом, началась.

В первой статье нового органа по музыкальному отделу говорилось о положении музыки в России, о высоком призвании критики и о том, что музыкальную критику пора поставить на тот уровень, на котором уже стоит критика общелитературная;

говорилось, что почти принято мнение, будто рассуждать основательно об искусстве может всякий, кто только пожелает, но что такое мнение отнюдь не верно, так как для того, чтобы рассуждать об искусстве основательно, нужна подготовка основательная, и проч. Между прочим было заявлено, что одною из задач своей будущей деятельности музыкальный отдел нового «Вестника» ставит «воспитание музыкального вкуса в публике».

«Музыкально-театральный вестник» просуществовал с 1856 года до середины 1860 года, и за все время его существования музыкальный отдел его действительно стоял на высоте своего призвания, самым добросовестным образом выполняя принятую им на себя трудную задачу воспитания музыкального вкуса русской публики. Серов развивал общие идеи; он говорил о современной опере, разбирая те образцы ее, которые были известны русской публике, и находил, что образцы эти не могут удовлетворять требованиям музыкальной драмы, какою, по идее, должна быть всякая опера. В опере он искал не только музыку, но и драму, требуя твердо установленного соотношения, внутреннего родства между первой и второю. От оперы он переходил к музыкальным произведениям других категорий и везде предъявлял такие же строгие и последовательные требования. Но, излагая свои общие идеи, он не упускал из виду ни одного конкретного явления, отзываясь на все события музыкального мира, задавая тон и руководя общественным мнением. Все истинно художественное отмечалось как таковое; все ложное, всякая фальшь, всякое уклонение от идеалов правды и красоты – в какой бы форме, под какой бы личиной оно ни скрывалось, под чьим бы именем ни являлось – находило в нем беспощадного обличителя, а мы знаем, как Серов умел быть беспощадным, когда того требовали принципы истинного искусства. Помимо своего глубокого внутреннего смысла статьи критика из «Музыкально-театрального вестника» привлекали публику и своею формой. Всегда блестящий слог, остроумие, – не те жалкие, вымученные покушения на остроумие, какими отвечали Серову литературные противники, а действительно яркое, жгучее остроумие и, когда требовали обстоятельства, желчные выходки, – вот та внешняя форма, в которую умел облекать Серов свои мысли, поражавшие публику правдой и новизною. Да, за остроумной формой в статьях Серова всегда скрывалась правда, поражавшая своею очевидностью, а что касается новизны его взглядов, то достаточно сказать, что когда новым идеям Р. Вагнера, волновавшим музыкальный мир Запада, предстояло проникнуть в Россию, то первым, от кого услышала о них русская публика, был все тот же критик «Музыкально-

театрального вестника», все тот же А. Н. Серов.

Что касается предметного содержания статей, которые помещал Серов в «Вестнике» за все время его существования, то обозрение их, конечно, вывело бы нас далеко за пределы настоящего краткого очерка. Содержание этих статей весьма разнообразно и касалось всевозможных вопросов текущей музыкальной жизни. Но кроме статей, посвященных таким вопросам ad hoc, Серов от времени до времени давал более или менее обширные и цельные исследования об отдельных крупных произведениях как русской, так и иностранной музыки. Так, например, в десяти статьях он дал весьма замечательную оценку оперы Даргомыжского «Русалка», разобрал «Князя Холмского» Глинки, оперу «Руслан и Людмила», исследовал смысл и значение знаменитой девятой симфонии Бетховена. В статьях под общим заглавием «Галерея оперных компонистов» он дал ряд замечательных музыкальных характеристик; ряд статей посвящен Моцарту и важнейшим его произведениям. Но, не довольствуясь и такою обширной деятельностью, он в течение нескольких лет существования «Музыкально-театрального вестника» вел еще музыкальную библиографию, сообщая сведения обо всех новых музыкальных произведениях, появляющихся как в России, так и за границей. Надо прибавить, что такая систематическая библиография была первым у нас примером.

Сказанного достаточно, чтобы дать читателю представление о свойствах деятельности Серова в качестве сотрудника «Музыкально-театрального вестника», а также и о размерах этой поистине грандиозной деятельности. Можно без преувеличения сказать, что Серов работал в своем «Вестнике» за троих. А приняв в расчет его страстность и всегда присущий ему ярко полемический темперамент, читатель легко представит себе, какое множество озлобленных врагов создала ему в самое короткое время его литературная деятельность. Если справедливо, что он работал за троих, то можно смело сказать, что на троих же достало бы и тех нападок и всякого рода злобствующих выходок, которые на него сыпались во все периоды его литературной деятельности. И немудрено: сколько оскорбленных самолюбий, сколько униженных и развенчанных авторитетов вопияло об отмщении! Притом Серов имел слабость отвечать на всякие нападки, от кого бы они ни исходили; он любил исчерпывать вопрос до дна и всякий спор доводить до конца. А всякая новая отповедь вызывала, разумеется, новые нападки врагов. Материал для новых нападений всегда легко находился, потому что если противнику нечего было возразить на доводы Серова по существу, он начинал, как это делал, например,

Улыбышев, ссылаться на мнения своих знакомых и пр. Иногда же дело доходило даже до того, что на критические доводы Серова отвечали насмешками над его наружностью, упрекая его за то, что он носит длинные волосы, и т. д., и т. д.

> «Все это надо было пережить, – *справедливо замечает цитированный выше автор,* – с подобными противниками нужно было считаться, потому что за ними стояла все-таки известная доля публики. Но Серов умел отражать нападения, часто измышляя для того самую игривую форму; так, он дважды совершил удачный поход на своих противников, прикрывшись псевдонимом, взятым из одной мольеровской комедии: „Фома Диафориус, medicinae et chirurgiae doctor“, и выдерживая вполне тон писания, приличествующий доктору-меломану. Нужно жалеть, что на ответы и возражения разным фельетонистам поневоле много тратилось времени, которое с более положительной пользою могло бы быть употреблено для критической деятельности». «Но, – прибавляет автор цитаты, – если в России труды Серова-критика встречали такой отпор в сателлитах старой школы, то, став известными на Западе, они приобрели ему уважение и приязнь».

Что касается заграничных «уважения и приязни», о которых здесь упоминается, то в этом замечании автор ближайшим образом имеет в виду, конечно, сочувствие Серову Листа. Дело произошло таким образом: ведя полемику со своими русскими противниками, которые, как, например, тот же Улыбышев, ссылались между прочим на иностранные авторитеты, Серов счел себя вынужденным перенести борьбу на почву западной журналистики и напечатал в брюссельском «Nord», а также в некоторых немецких музыкальных газетах несколько статей, в которых, возражая Улыбышеву, восставал и против брюссельского теоретика и историка музыки Фетиса. В возникший таким образом спор вмешался Лист и в статье, помещенной в 1858 году в «Neue Zeitschrift für Musik», явно принял сторону Серова против Улыбышева и затем постоянно поддерживал Серова в его споре с Фетисом. Не вдаваясь в дальнейшие подробности этой любопытной русско-иностранной музыкальной полемики, отмечаем этот знаменательный эпизод лишь кратко, чтобы дать читателю понятие о друзьях и врагах Серова в длинной истории его полемических походов…

Упомянув о Листе и той роли, которую играл великий музыкант в последней полемической кампании Серова, мы

должны, однако, дать читателю некоторые пояснения относительно взаимных отношений, в которых находились оба музыканта. Это приводит нас, в свою очередь, к описанию двух путешествий Серова за границу.

Лист отчасти знал Серова еще со времени своей поездки в Россию, когда Серов прислал ему на суд свою фортепианную аранжировку увертюры бетховенского «Кориолана». Мы видели также, какой лестный отзыв дал тогда Лист об аранжировке Серова. Что касается личного знакомства обоих музыкантов, то оно состоялось во время первой поездки Серова за границу в 1858 году. Поездка же эта, повторенная затем Серовым и в следующем, 1859 году, имела в жизни нашего композитора такое огромное значение и повлияла на весь умственный строй его таким решающим образом, что вполне и окончательно определила художественный облик Серова-композитора, сохранявшийся потом до конца его жизни и оставшийся в памяти потомства. За границей Серов имел случай познакомиться с самыми выдающимися музыкальными знаменитостями Запада, каковыми тогда были Лист, Мейербер, Берлиоз, отчасти – известный издатель лейпцигской музыкальной газеты Брендель и др.; там он слышал в образцовом исполнении, на таких первоклассных сценах, как дрезденская, берлинская, веймарская, самые выдающиеся произведения немецких симфонической и оперной школ; наконец, там обогатился он массою новых общих впечатлений, наблюдая склад духовной жизни в Европе. Но мимо всего и прежде всего этого, – там познакомился он с Рихардом Вагнером. Это знакомство оказалось важнее всего прочего, что вынес он из своих заграничных поездок; оно определило дальнейшее направление Серова как в сфере теоретических воззрений его, так, вслед за тем, и в области творческой его деятельности; оно решило, если можно так выразиться, артистическую судьбу Серова. «То, чего он самостоятельно добивался доселе, – говорит автор „Воспоминания о А. Н. Серове“, – те строгие требования, которые он предъявлял в оценке опер, он нашел подкрепленными в теоретических сочинениях Вагнера и осуществленными в его операх». В этой сжатой и краткой фразе очерчивается вполне как отношение нашего композитора к Рихарду Вагнеру, так и значение Серова в истории русской музыки, а вместе с тем определяется и то место, которое принадлежит Серову в ряду всемирных музыкальных деятелей. В самом деле, то огромное впечатление, которое произвел на Серова Р. Вагнер со всем циклом своих новых идей, вовсе не было впечатлением переворота. Напротив, познакомившись с Вагнером и его идеями, Серов, вероятно, не без чувства глубокого

изумления, увидал, что в существе своем эти идеи были не более как «то, чего он самостоятельно добивался доселе», а те радикальные реформы, то есть опять-таки сущность и главные элементы их, – реформы, которых он дома требовал для оперы и по поводу радикальности которых претерпел столько ожесточенных нападений и насмешек, оказались вовсе не химеричными и были весьма успешно проведены и осуществлены на Западе, в произведениях Р. Вагнера. Мало того, Серов увидал, что новые реформы ко времени его путешествия становились на Западе почти общепризнанными. Отсюда ясно, до какой степени несправедлив и неоснователен упрек, который так часто делали Серову, – упрек в недостатке самостоятельности, оригинальности, упрек в подражательности Р. Вагнеру. Трудно было Серову не сделаться приверженцем Вагнеровых идей, когда идеи эти были в существе своем его собственными, выработанными им помимо Вагнера. Трудно было не пропагандировать идеи, которые были его собственными идеями, но появились в России с именем и за подписью другого лица. И Серов, сделавшись сначала горячим приверженцем Вагнера и его реформ, вслед за тем действительно принялся всеми от него зависящими средствами проводить в русское сознание эти для него вовсе не чужие идеи, силою вещей именовавшиеся идеями Вагнера. Надо только прибавить, что то же самое он делал и раньше, до знакомства с Вагнером, только, быть может, менее решительно и систематично. Он делал это, собственно говоря, всегда, всею совокупностью своих сочинений…

Но выше мы сказали, что приведенная цитата определяет также подобающее Серову место в истории русской, а затем и мировой музыки. Да, если велик для Германии и всего мира Вагнер за то новое слово, которое он сказал, то этим достаточно определяется значение и того, кто одновременно искал и самостоятельно нашел это слово в другой стране… «Но, – возразят нам, – Серов сделал значительно менее чем Вагнер в сфере положительного творчества». Серов слишком рано умер, ответим мы; а кроме того, нельзя упускать из виду и то обстоятельство, что имя Вагнера велико и славно не только как имя создателя «Тангейзера», «Лоэнгрина» или «Нибелунгов», которые, при всех их неоспоримых достоинствах, имеют ведь и весьма ощутительные недостатки. Его прославила главным образом изобретенная им идея, независимо от того или иного ее осуществления, которое во многом зависит от обстоятельств случайных. Отдадим же справедливость и нашему соотечественнику, сила духа и талант которого, а также и заслуги в сфере искусства были, быть может, не менее значительны, но

которому судьба судила менее удачи!..

Остается, однако, неясным еще один вопрос: каким же образом для Серова, приехавшего в Германию уже в 1858 году, идеи и произведения Р. Вагнера могли представиться целым откровением? Неужели в России до 1858 года ничего не было известно о таком крупном музыканте Западной Европы, как Рихард Вагнер, который к 1858 году успел написать уже и «Тангейзера», и «Лоэнгрина», и «Летучего голландца», так же как и многие из своих теоретических произведений? Ответ на эти вопросы дает нам уже цитированный автор, хорошо знавший Серова и его время. Он именно говорит, что оперы и трактаты Вагнера были до того времени известны в России «чуть не понаслышке», и затем прибавляет: «Неведение, в котором держали русскую публику относительно вагнеровской музыки наши виртуозы и симфонические общества, обнаружилось перед Серовым вполне». Обнаружилось это «перед Серовым» – да, но не раньше 1858 года, когда он побывал за границею. Как это ни странно, однако это остается фактом.

Но продолжаем наш рассказ о Серове. Познакомившись с Вагнером, его произведениями и теоретическими сочинениями, он увидел настоятельную необходимость поделиться своими капитально-новыми сведениями с русской публикой и до самого конца существования «Музыкально-театрального вестника» неутомимо публиковал в нем как собственные, так и переводные статьи, трактовавшие о Вагнере, его произведениях и теории. Не касаясь содержания этих работ, скажем только, что они значительно подготовляли если не успех, то по крайней мере возможность появления на русской сцене опер Вагнера «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Что касается самого Серова, то впечатление, произведенное на него деятельностью Вагнера, было так велико, что дало решительный толчок его собственным дальнейшим намерениям и побудило его перейти от деятельности музыкального критика к деятельности творческой. Переход этот совершился постепенно…

Глава VII. Композиторская деятельность

Прекращение издания «Музыкально-театрального вестника» и переход Серова к композиторской деятельности. – «Рождественская песнь» и «Pater noster». – «Гопак», «Гречаники» и другие малороссийские песни. – «Юдифь». – «Рогнеда». – «Вражья сила». – Окончание оркестровки оперы «Вражья сила» Н. Ф. Соловьевым.

Два заграничных путешествия, знакомство с Вагнером, а может быть и просто время заставили Серова глубже всмотреться, вдуматься в самого себя, и внутреннее сознание сказало ему, что талант его созрел для серьезного, самостоятельного творчества. Нельзя, разумеется, с точностью определить, когда именно возникла в нем решимость перейти от роли критика к деятельности композитора, но приблизительно этот момент совпадает с 1860 годом, когда прекратилось издание «Музыкально-театрального вестника». По крайней мере с этого времени литературная его деятельность перестает быть постоянной и теряет свой систематический характер. Статьи его появляются лишь изредка и по отдельным поводам, главное же внимание посвящено задуманному им обширному музыкальному труду. Мы говорим об опере «Юдифь».

Но прежде чем перейти к этому первому из крупных произведений Серова, скажем несколько слов о музыкальных работах, ему предшествовавших. Они относятся ко времени его заграничных путешествий, откуда он вернулся обновленный, с запасом новых сил и свежих впечатлений. Первыми продуктами этого творческого одушевления были два опыта в церковном стиле, именно «Рождественская песнь», для сопрано и альтов с духовым оркестром, и кантата на слова «Pater noster». Но произведения такого рода не могли, конечно, удовлетворить его артистических потребностей. Как мы уже имели случай говорить, делом, специальностью Серова была опера; она манила его к себе очень давно, и так же давно мечтал он об опере из украинской народной жизни. Два сюжета особенно привлекали его к себе, именно гоголевская «Майская ночь, или Утопленница» и его же «Ночь перед Рождеством». Над первым из этих сюжетов он работал в течение пятидесятых годов, задолго до путешествия за границу, оставив, впрочем, свой проект неоконченным. Что касается второго сюжета, то сначала Серов придал ему форму «симфонической пантомимы» под заглавием «Кузнец Вакула» и

затем до самой смерти не покидал надежды сделать из него комическую оперу. Отрывки из этой «симфонической пантомимы» – «Гопак» и «Гречаники» – исполнялись, между прочим, в концертах 1867 года и имели успех. Надо, впрочем, сказать, что украинские напевы вообще привлекали Серова, он изучал их самым внимательным образом, писал о них и, между прочим, составил для малороссийского концерта 1861 года небольшую увертюру на малороссийские мотивы.

Но обратимся к опере «Юдифь». Окончив, вместе с прекращением выхода «Музыкально-театрального вестника», свою постоянную литературную деятельность, отнимавшую у него почти все время, Серов получил возможность приняться за композицию, располагая теперь необходимой свободой и досугом. И постепенно в голове его начал складываться широкий план капитального произведения, которое отвечало бы тому идеалу «музыкальной драмы», который Серов всегда носил в голове, а со времени знакомства с идеями Вагнера так горячо проповедовал в своих литературных статьях. Вскоре был найден и подходящий сюжет. Это была незначительная трагедия Джакометти «Giuditta», которая сама по себе очень мало удовлетворяла обширным требованиям, какие предъявлял Серов к драматическому произведению, долженствовавшему лечь в основу его будущей «музыкальной драмы». Но это обстоятельство не могло остановить композитора. В том, что у Джакометти было только слабо намечено, он уже провидел элементы грандиозной трагедии и смело решил самостоятельно создать драматическую основу своего музыкального произведения, отвергая в принципе услуги либреттистов и те действительно странные quasi-драматические произведения, которые зовутся «либретто оперы». В этом обыкновенно видят влияние Вагнера, который также сам писал тексты своих музыкальных произведений. Отчасти это так, но мы также знаем, что эта мысль принадлежала столько же Вагнеру, сколько и самому Серову. Так или иначе, но факт тот, что текст первого произведения Серова принадлежит самому композитору, если не считать некоторого постороннего содействия по части внешней формы этого текста. Чтобы можно было судить о литературных его достоинствах, достаточно сказать, что этот текст был одною из причин сценического успеха оперы «Юдифь».

Что касается музыкальной части оперы, то она потребовала упорной работы в течение довольно продолжительного времени. Автору приходилось преодолевать немало чисто технических трудностей, которые, разумеется, неразлучны с таким грандиозным предприятием, как большая пятиактная опера,

особенно при новости этого дела для Серова. Но так или иначе, в течение нескольких лет опера была окончена и представлена на суд публики. Затем, обходя молчанием все хлопоты по постановке оперы на сцене, приготовлению к первому представлению и проч., все неизбежные крупные и мелкие затруднения, которых Серов, разумеется, не избежал и которые стоили ему немало труда и испорченной крови, мы можем с удовольствием сказать, что все эти испытания и труды его были вознаграждены полным успехом его первого произведения. Он мог чувствовать себя тем более удовлетворенным, что сознавал законность этого успеха, не подготовленного никакими искусственными средствами. Публика явилась в театр, зная Серова доселе только как критика и движимая естественным любопытством посмотреть, что покажет он ей как композитор. Из театра же она ушла эстетически удовлетворенная, не считая, конечно, тех принципиальных противников Серова, которые видели лишь одно дурное во всем, что могло выйти из-под пера слишком знакомого им критика-полемиста.

Что же было причиною успеха первого оперного произведения Серова, и почему мы назвали этот успех законным? Что нового и особенного увидела и услышала в опере «Юдифь» русская публика? Прежде всего, ее поразила дотоле не виданная на русской сцене широта художественного замысла новой оперы. Публика могла видеть, что это было нечто совсем не похожее на то, что она привыкла встречать на оперной сцене, то есть собрание более или менее красивых арий, дуэтов, трио и т. п., и при этом, собственно говоря, никакой драмы. В опере «Юдифь» она, напротив, нашла именно драму, то есть коллизию сильных и глубоких страстей, художественно положенную на музыку. Музыка объясняла эти страсти и борьбу их, кроме того, сам текст представлялся действительно драматическим, и притом очень хорошим, произведением. Словом сказать, первое произведение Серова действительно являлось опытом «музыкальной драмы», если его рассматривать в связи с общей идеей оперы, как ее определял Серов в своих теоретических писаниях. Все это было, конечно, ново, оригинально, все это не могло не производить впечатления… Но все-таки остается такой вопрос: если новое произведение Серова и можно было признать «опытом музыкальной драмы», то насколько этот опыт был удовлетворителен в чисто музыкальном отношении? Ответить на такой вопрос мы могли бы, просто сославшись на тот же успех оперы «Юдифь»; но, говоря более точно, мы должны сказать, что безукоризненной с технической стороны и высокопоэтической по своим художественным достоинствам оказалась именно

оркестровая часть оперы. Слабее была часть голосовая. Автор перед тем еще так мало писал для голосов, что, естественно, не мог преодолеть сразу всех встретившихся ему тут затруднений. Многие номера содержали ненужные трудности для исполнения и имели другие недостатки. Зато инструментальная часть была так хороша, что даже недруги Серова присоединились к общим похвалам и, порицая частности, направление и проч., не могли отрицать общего решительного успеха новой оперы.

Серов мог радоваться и носить голову высоко. С появлением на сцене оперы «Юдифь» он сразу был признан выдающимся композитором, как прежде был признан выдающимся музыкальным критиком. Правда, как в литературной сфере, несмотря на успех, Серов не избег ни вражды, ни зависти, ни мелочных придирок, так и в области музыкального творчества он встретил тотчас же принципиальных противников и всякого рода недоброжелательство. Но что ему было за дело до всего этого! Он видел осуществление своих заветных стремлений, он видел успех, – не только свой личный успех, но торжество идей, которых был представителем, и, не теряя напрасно времени, почти тотчас же после постановки первой оперы на сцене принялся за новую капитальную работу. Новое произведение, за которое он взялся, было «Рогнеда». Чтобы судить о том, как быстро была начата и написана эта, как и «Юдифь», пятиактная опера, достаточно сопоставить числа первых представлений обоих произведений. «Юдифь» была дана в первый раз 16 мая 1863 года, а 27 октября 1865 года та же сцена Мариинского театра уже увидела «Рогнеду». Быстрота для большой пятиактной оперы, какова «Рогнеда», поистине изумительная!

Содержание второго крупного произведения Серова, оперы «Рогнеда», мы предполагаем так же известным читателю, как и содержание первой оперы. Избрав для первого своего произведения сюжет из жизни чуждой, Серов возымел счастливую мысль взять темою второй оперы более близкое нашему чувству древнерусское сказание. Уже сама фабула сказания о Рогнеде драматична в высшей степени, а потому один выбор сюжета мог обещать как успешность драматической его обработки, так, затем, и успех музыки, долженствовавшей иллюстрировать собою перипетии такой драмы. Как прежде – текст для «Юдифи», так и теперь Серов сам написал либретто новой оперы, если только можно назвать словом «либретто» это произведение, по достоинствам своим равное очень хорошему драматическому сочинению. Но, составив текст, Серов принужден был работу над стихотворной формой передать в более опытные руки, и стихи были написаны Д. В. Аверкиевым.

Успехом своим новая опера, подобно опере «Юдифь», была обязана тексту почти столько же, сколько музыке. Воображение зрителя поражала прежде всего эта седая, эпическая и все-таки нам как бы родная старина, весь тон и колорит эпической картины, на фоне которой выступают такие ярко очерченные персонажи, как героическая Рогнеда, сильный, но вместе с тем наивный Владимир и проч. Мы не говорим о подвижности действия, драматическом движении, которое всегда сильно возбуждает внимание зрителя и здесь давало такой богатый материал для музыкальной интерпретации. Что же касается самой музыки, то первое замечание, которое мог сделать всякий слушатель, было то, что со времени оперы «Юдифь» автор значительно подвинулся вперед, по крайней мере с технической стороны. Если там отчасти замечались недостатки голосовой техники, то здесь именно хоры поражали своим совершенством и разнообразием. Исполненный эпической энергии хор язычников эффектно сменяется хором странников, христианский колорит которого вырисовывается тем отчетливее; вообще драматический антитезис отживающего язычества и нарождающегося христианства, составляющий высшую основу этой драмы, музыкально обрисован как нельзя более удачно… Кроме того, ценители тогда же отметили в новой опере «блестящие этнографические подробности, обрамляющие главное действие», причем речь шла, конечно, об известной «пляске скоморохов», «пляске женщин» и проч. Нужно вообще заметить, что вся эта опера, удачная в целом, богата отдельными местами, о которых можно было бы говорить долго и много…

Окончив вторую оперу, композитор возвратился на некоторое время к своей музыкально-критической деятельности, задумав основать собственную музыкально-театральную газету. Обстоятельства настоятельно того требовали, и, таким образом, в композиторской деятельности Серова против его воли наступил некоторый перерыв. Но об обстоятельствах, вызвавших появление собственного печатного органа Серова, так же как и о целях, стоявших перед новым органом, мы поговорим в следующей главе в связи с событиями последних лет жизни композитора. Теперь же перейдем к последнему из трех крупных произведений его, опере «Вражья сила».

«Десять лет назад я писал о Вагнере много. Теперь надо действовать иначе, – приложением Вагнеровых идей к драме музыкальной на Руси, с почвенными сюжетами». Так писал Серов 13 октября 1868 года С. А. Юрьеву, имея в виду новое оперное произведение и уже наметив для него один из «почвенных» сюжетов. Сюжету этому, заимствованному им из пьесы

Островского «Не так живи, как хочется», предстояло превратиться в обработке Серова в оперу «Вражья сила». Но переработка текста в желаемом Серовым направлении представляла такие трудности, что композитор долго не решался приняться за дело сам и, первоначально отнесясь к самому Островскому, затем последовательно обращался за содействием ко многим из наших литературных деятелей. Однако его не мог удовлетворить никто: в самом деле, переделывать произведение такого мастера, как Островский, представлялось делом трудным и весьма рискованным. И через год напрасных и безуспешных хлопот бедный композитор, хорошо понимавший, что в его годы всякое промедление, всякая отсрочка в творческой деятельности особенно прискорбны и вдвойне невознаградимы, с грустью писал: «Застряла моя „Вражья сила“! Злой рок тяготеет над нею, бедной! С прошлой весны текст оперы, как вам известно, не подвинулся ни на волос, – значит, целый год потерян для творчества, а это в наши годы не безделица!» В конце концов в деле написания текста будущей оперы Серов был предоставлен собственным силам, и в заглавии, под которым опера появилась в свет, мы читаем только: «Либретто заимствовано из драмы Островского», без всякого указания на чье бы то ни было сотрудничество.

Не касаясь более текста оперы, мы только считаем нужным отметить тонкое чутье, которое руководило композитором при избрании основою своего произведения великолепной драмы Островского, и затем то же художественное чутье, которое проявил он при переработке произведения Островского. При сравнении обоих текстов любопытно проследить, как умел Серов воспользоваться всеми художественно-драматическими достоинствами драмы Островского и в то же время, как истинный музыкант, избежать всего того, что в музыкальном отношении было неудобно. Что касается пригодности избранного текста для музыкальной обработки, то об этом, разумеется, нечего и говорить. Что может быть благодарнее для музыкального воспроизведения, чем эта национальная картина широкого масленичного разгула, в широких рамках которой совершаются столкновения типических действующих лиц драмы?

Что касается музыки последней из опер Серова, то, являясь, с одной стороны, наиболее значительным образцом «музыкальной драмы», которую проповедовал Серов, противопоставляя ее ходячей опере со всеми ее аксессуарами, с другой стороны, эта же опера служит ярким образчиком того, что принято называть «национальным стилем». В самом деле, в горевании Даши, например, мы слышим прямо русское горе, со стонами,

причитаньями и т. п.; в речитативах слушатель находит опять такую оригинальную, чисто русскую форму, какой никогда не найти в операх иностранного репертуара, и проч. Другою особенностью оперы являются те ее элементы, в которых неожиданно проявилась сила комического таланта автора. Эта комическая струнка звучит очень осязательно, например, в масленичных сценах, в хоре, плясках и так далее. Наконец, оркестровка оперы вообще доведена до поразительной степени совершенства… Словом, музыкальная часть оперы производит вполне чарующее впечатление, и в общем это последнее произведение безвременно угасшего художника невольно заставляет задуматься, зачем судьба так рано похищает лучших деятелей искусства?.. Последняя работа Серова свидетельствует о новом шаге вперед, который совершился в художественном развитии нашего композитора; и если бы ему суждено было жить долее, то неизвестно, до каких высоких степеней могло бы дойти развитие этого сильного дарования, какие «новые слова» сказал бы он нам в области искусства… Наконец, даже и то, что он успел оставить после себя, – вполне ли разработано критикою, исчерпано ли нашим пониманием?

> «Но никто, – *говорит в своих воспоминаниях г-н Веселовский,* – никто не мог бы понять всего значения новой оперы („Вражья сила“), не слышав лучших мест ее, исполненных самим автором. У него был не большой голос, но когда, сидя за фортепиано в кружке друзей, искренно ему сочувствующих, Серов пел отрывки из „Вражьей силы“, из-за звуков, издаваемых клавишами, из-за вибраций голоса живописались с потрясающей правдивостью все изменения и тревоги страстей, все лица драмы вставали как будто живые, и слушатели, очарованные и восхищенные, всею душой проникались заветными думами автора…» «Никакие талантливейшие исполнители, – прибавляет автор цитаты, – не передадут любимой автором „Вражьей силы“ в том виде, в каком он задумал ее…»

Вся опера была уже написана, но оркестровка еще не совсем доведена до конца, как вдруг смерть внезапно прекратила вдохновенную работу художника. Тогда, по желанию супруги покойного, В. С. Серовой, окончание оркестровки взял на себя профессор С. – Петербургской консерватории и талантливый оперный композитор Н. Ф. Соловьев. Ему принадлежит, таким образом, оркестровка пятого акта и некоторых отдельных мест оперы. В этом виде вскоре после смерти автора опера появилась

на сцене и, подобно обоим предыдущим произведениям Серова, имела огромный успех. Первое представление ее дано было 19 апреля 1871 года.

Глава VIII. Последние годы жизни

Основание газеты «Музыка и театр». – Новые литературные противники Серова и его борьба с ними. – Постановка на сцене оперы «Лоэнгрин». – Поездка в Москву, концерт и лекции Серова. – Музыкальные проекты. – Упадок сил. – Поездка за границу. – Смерть. – Посмертные овации. – Последние часы жизни Серова.

В предыдущей главе мы упомянули о том, что по окончании оперы «Рогнеда» Серов на время прервал свою композиторскую деятельность и возвратился к деятельности музыкального критика. Но орган, в котором он столько лет сотрудничал («Музыкально-театральный вестник»), давно уже окончил свое существование, а потому Серов решил, заменяя его, основать собственную газету «Музыка и театр», в которой бы мог, самостоятельно и никем не стесняемый, проводить по-прежнему свои критические воззрения. К этому побуждала его прежде всего, конечно, законная потребность мыслящего человека делиться своими идеями с публикою; но другою причиною было то, что в нем проснулась так или иначе всегда присущая ему полемическая жилка, да кроме того нужно сказать, что и ряды врагов его к тому времени значительно сгустились. На смену старым противникам успели выступить многие новые. Г-жа Серова (в статье, помещенной в «Северном вестнике», 1885 год, № 4) разделяет, например, музыкальные партии, боровшиеся между собою в шестидесятых годах, таким образом: 1) партия консерватории, 2) партия так называемой «Могучей кучки» музыкантов и 3) А. Н. Серов. Из одного этого разделения можно достаточно ясно видеть, что бороться и полемизировать Серову было с кем. И в самом деле, бороться приходилось с самыми разнообразными обвинениями, сыпавшимися на композитора из разных музыкальных лагерей. То его упрекали в том, что он отрицает всякий талант у Мейербера, то в том, что он Верстовского ставит выше Глинки; самым же капитальным обвинением было и оставалось следующее: будто Серов умаляет значение Глинки, желая возвыситься за его счет. На такие обвинения приходилось, разумеется, отвечать.

Надо сказать, что во всех подобных обвинениях была кажущаяся частица правды. Разбирая, например, Мейербера, Серов не мог, конечно, закрывать глаза на присущие ему крупные недостатки. Точно так же, говоря об опере «Руслан и Людмила» Глинки, он всегда находил значительные музыкально-драматические погрешности в этой опере, касался не особенно

удачного выбора сюжета и т. п. Восторгаясь в полном смысле этого слова музыкою той же оперы «Руслан и Людмила», но оставаясь беспристрастным, он не находил нужным замалчивать то, что считал ошибкою, недостатком и проч. Мало того, эти самые замечания он делал в свое время Глинке лично. И замечательно, что великий автор оперы «Руслан и Людмила» принимал их без всякого раздражения. Но господа «русланисты», как удачно прозвал Серов не в меру усердных защитников «Руслана», были plus royalistes que le roi[15] и не хотели ничего слышать о беспристрастии и праве критики. Тогда Серов принужден был выступить с целым рядом статей, озаглавленных «Руслан и русланисты», в которых самым обстоятельным образом выяснялся истинный взгляд Серова на Глинку и его оперу. Надо сказать, что постоянная полемическая борьба, полемические дрязги, которые со стороны противников Серова велись нередко на очевидной подкладке партийных, а частенько и просто личных антипатий, чрезвычайно утомляли композитора и значительно отравляли последние годы его жизни…

Некоторый нравственный отдых выпал на его долю в 1868 году, когда по поручению Р. Вагнера ему пришлось заведовать постановкою на сцене Мариинского театра оперы Вагнера «Лоэнгрин»; хотя противники Серова не замедлили выступить и против Вагнера, Серов отнесся к их выходкам довольно спокойно. Близкое общение с произведением любимого композитора, заботы о его успехе делали его как бы нечувствительным к этим новым нападениям. Когда же поручение Вагнера было исполнено, он почувствовал прилив нового творческого вдохновения и энергично принялся за свою оперу «Вражья сила», которую незадолго перед тем начал.

Весною 1868 года Серов посетил Москву, где дал концерт, на котором были исполнены некоторые отрывки из подготовляемой им оперы «Вражья сила», и тогда же отрывки эти произвели должное впечатление. В Москве Серов прочел также свои известные три лекции, предметом которых были великорусская песня, реформа Р. Вагнера и Девятая симфония Бетховена. Эти лекции оказались столь блестящими и обнаруживали в лекторе такую громадную эрудицию по разбираемым им вопросам, что их пришлось тогда же напечатать: они появились в газете «Москва» за 1868 год, № 19 и 20, и в «Современной летописи» того же года, № 16. Надо сказать, что особенности музыкального склада великорусской песни, взятые темою одной из упомянутых лекций, в то время вообще интересовали Серова. Он пристально изучал этот предмет и в 1870 году опять возвратился к тому же вопросу, напечатав замечательную статью под заглавием «Русская песня

как предмет науки». Статья эта появилась в газете «Музыкальный сезон», и Серов говорил, что, если позволят обстоятельства, он надеется написать впоследствии о русской песне целое сочинение.

Что касается композиторской деятельности, то в последние годы своей жизни Серов не упускал ее из виду, можно сказать, ни на минуту. Его главною задачею в это время была опера «Вражья сила», но и помимо нее музыкальные проекты положительно толпились в его неутомимом уме. За оперой «Вражья сила» должна была последовать комическая опера из украинского быта, проект которой он уже давно носил в своем воображении. В то же время ему представлялся в отдалении грандиозный план оперы из эпохи гуситского движения, и прочее.

Много других проектов, как литературных, так и музыкальных, вынашивал Серов, и много великого и прекрасного обещала в будущем его талантливая натура. Неутомимый в работе, весь проникнутый творческим одушевлением, он, казалось, кипел жизнью и силой. Но опытный наблюдатель мог бы уже заметить, что жизнь и деятельность этого человека начинают принимать слишком порывистый, слишком нервный оттенок, чтобы продлиться долго. В самом деле, в последние годы силы его начали заметно слабеть. За порывами величайшего одушевления следовали часы уныния и меланхолии. Настроение грусти стало все чаще посещать его обыкновенно бодрую натуру. В 1869 году, по поводу неприятных хлопот с оперой «Вражья сила», очень утомлявших его, он писал следующее:

> «Теряю терпение и с сердцов сочинил *Stabat mater* для трех женских голосов и оркестра. Но и этот „католический“ эпизод моей деятельности не уврачевал моей раны с „Вражьей силой“! Странно как-то живется в это время. Точно пришибленный кем-то! И здоровье мое начинает сильно расстраиваться. Доктор серьезной мерой лечения предлагает вояж в Швейцарию и жизнь спокойную, далекую от треволнений. Хорошо, если так устроится! Но и уехать-то нельзя будет, не отдавши оперы в дирекцию. Успокоиться придется разве тогда, как последуешь примеру Даргомыжского и Берлиоза. Те – успокоились *в самом деле*. Их уж ничто не волнует».

В конце 1870 года Серов был приглашен в Вену для присутствия на тамошних торжествах по поводу столетия со дня рождения Бетховена. Все думали, что путешествие и присутствие при овациях в честь любимого им великого музыканта произведут благотворное влияние на его впечатлительную душу и, может

быть, восстановят его физическое здоровье. Но ожидания эти оказались напрасными. Несмотря на обилие и разнообразие впечатлений этого путешествия, Серов вернулся в Петербург еще более больным, чем уехал… Наконец 20 января 1871 года катастрофа наступила. Александр Николаевич, давно страдавший какою-то болезнью сердца, которую врачи называли «angina pectoris», скончался внезапно, среди оживленного разговора об искусстве, веденного им с одним из его знакомых, М. Е. Славинским. Этот последний является, таким образом, единственным очевидцем самого момента смерти великого музыканта, и ниже мы помещаем некоторые выдержки из его рассказа о «последних трех часах жизни А. Н. Серова», помещенного в газете «Голос» за 1871 год.

Что касается впечатления, которое произвела на публику неожиданная смерть величайшего из тогдашних русских музыкантов-художников, то к чести русского общества нужно сказать, что оно действительно понимало постигшую его утрату и отнеслось к событию подобающим образом. Оно понимало, что, похоронив Глинку и незадолго перед тем – Даргомыжского, теперь ему приходится хоронить последнего из плеяды величайших представителей русского музыкального искусства, составлявших цвет и гордость русской земли.

Описания похорон композитора и последовавших за ними торжеств разбросаны в разных периодических изданиях 1871 года. Приводим один из таких рассказов, где сгруппированы все отдельные сведения («Воспоминание о А. Н. Серове» А. Веселовского. «Беседа». 1871 год, № 2).

> «По смерти великого художника все тронулось в русском обществе, что только понимало значение Серова и всю тяжесть утраты; все друзья его слились в одном чувстве горя и даже враги его, замолкнув и словно пристыдившись своих интриг в виду свежей могилы, примкнули к числу горюющих. На похороны Александра Николаевича собралась несметная масса народу, невиданная на погребении русских музыкантов, часто игнорируемых толпой; по словам очевидцев, почти все артисты русской оперы, члены музыкального общества, профессора консерватории, литераторы сошлись проводить своего достойного собрата. Овации в память Серова не прекращались и после похорон… На музыкальном вечере в собрании художников 23-го января, после речи одного из распорядителей о значении покойного, хор с завязанным в знак траура на левой руке

черным крепом пропел хор странников из „Рогнеды“: „Придите все“. При первых звуках хора присутствующие, до 1000 человек, мгновенно поднялись со своих мест и с выражением глубокого чувства прослушали хор, вспоминая его творца… 31-го января знаменитая Патти исполнила в концерте итальянского благотворительного общества последнее произведение Серова – Ave Maria, – написанное им для нее; она вышла на эстраду в траурном платье, пропела замогильную песнь безвременно угасшего композитора с совершенством, всегда ее отличающим, и произвела на публику глубокое впечатление…»

Что касается сведений о последних часах жизни композитора, то, как уже сказано, их нам дает очевидец его смерти, г-н Славинский. Его рассказ рисует Серова на пороге смерти точно таким же, каким он был всю жизнь: бодрым, оживленным, занятым своими литературными планами и обожаемым им искусством. Вот некоторые выдержки из этого рассказа:

«20 января, в среду, в половине второго часа пополудни, я застал А. Н. Серова одного на диване, одетым в свой обыкновенный серенький костюм, совершенно бодрым и (на мой вопрос) вполне здоровым… На мои расспросы об его „angina pectoris“ (капитальная болезнь, которою А. Н. страдал с зимы 1867 г.) и вообще о болезненном его состоянии я помню следующие слова и возражения Серова, которые передаю почти буквально верно…

„Мне-то пожить „à la Nabuco“, как вы говорите, да еще целый месяц! Разве это возможно хоть на один час?.. Вы хотите, чтоб я добровольно парализовал все, что толчется у меня тут и тут (голова и сердце), – это невозможно ни на одну секунду; вы предлагаете удалить от меня книги, ноты, карандаши, бумагу… всех знакомых… Попробуйте!.. Да „одному“ мне будет гораздо хуже; сдержанная, безысходная сосредоточенность… ух, как тяжела для моей натуры! Желание вылиться, поделиться всем, что налегло и накипело в душе моей, – лучшее лекарство при моей angina“.

„Подумайте, С., как много мне дела – и какого! И чем дальше, тем больше… До „Гуситов“ – „Вакула“; до „Вакулы“ – „Вражья сила“; а до ее постановки у меня должны быть готовы три статьи: в „Вестник Европы“, в

„Беседу“ и в „Музыкальный сезон“… А „9-я симфония“!.. А „Фригийская секунда“!.. А ответ на письмо Козимы Вагнер; на днях жду письма и от Рихарда“…»

Затем пришла жена композитора, Валентина Семеновна. Было три часа пополудни, и все сели за обед. Александр Николаевич был, по-видимому, в хорошем расположении духа, шутил со своим сыном и рассказывал ему смешные анекдоты. После обеда, часу в пятом, оставшись снова наедине с рассказчиком, Серов возобновил веденный перед обедом разговор; взявши в руки книгу Наумана, он подошел к собеседнику, стал говорить о помещенных в книге нотных примерах и пропел один из них.

Потом, рассказывает г-н Славинский, открыв книгу на стр. 471, «перевернул три листа, указал на пример на стр. 476… Но тут лицо его внезапно вытянулось с какою-то необыкновенной улыбкой, за этим быстро исказилось и так же быстро приняло свое обыкновенное выражение; глаза были закрыты; ноги подкосились; он медленно, дугою, опустился на землю; я не успел поддержать и не мог поднять… Валентина Семеновна, находившаяся в двух шагах, в соседней комнате, на мой крик бросилась к мужу, сказала: „Скорее к…“.»

Рассказчик бросился за доктором, но Александр Николаевич был уже мертв. Он умер от разрыва сердца, моментально, не испытав ни одной минуты агонии. Покойный всегда желал именно такой внезапной смерти, и судьба исполнила его желание. Тем временем передающий эти сведения г-н Славинский вне себя вбежал к доктору, торопясь, рассказывая о случившемся, требуя немедленной помощи и спасения… Но доктор проявил удивительное самообладание и ответил: «Приеду завтра!»…

Источники

1. Александр Николаевич Серов. Биографический очерк. Письма и заметки о музыке. Сообщ. с примеч. В.В. Стасова. – «Русская старина», 1875—1878.

2. *В. В. Стасов*. Наша музыка за последние 25 лет. – «Вестник Европы», 1883, № 10.

3. *В. С. Баскин*. Русские композиторы. А. Н. Серов. Биографический очерк. Москва, 1890. Изд. П. Юргенсона.

4. Александр Николаевич Серов. Биографический очерк. – «Русская сцена», 1865, № 2. Этот очерк имеет почти автобиографическое значение.

5. *В. С. Серова.* Русская музыка. – «Северный вестник», 1885, №4.

6. Воспоминания, письма, критические *отзывы В. С. Серовой, А. Н. Веселовского, А. В. Старчевского, К. И. Званцова, Д. И. Лобанова, М. М. Молчанова* и других. Помещены в журналах «Русская старина», «Наблюдатель», «Беседа» и других изданиях.

7. Александр Николаевич Серов. Библиографический указатель. Выпуск 2. Сост. А. Е. Молчанов. СПб., 1888. Изд. ред. журн. «Библиограф» (Н. М. Лисовского).

notes

Примечания

1

это вопрос, большой вопрос (*англ.*)

2

от фр. vert-de-gris – серо-зеленый

З

от фр. *agitation* – сильное волнение, возбужденное состояние (*уст.*)

4

жалкое стадо

5

Хор из 1-го акта «Гугенотов»

для ваших целомудренных ушей (*фр*.)

букв. «гигантские шаги»; снаряд для гимнастической игры (*фр.*)

8

«Александр Николаевич Серов. Биографический очерк М.», см. «Русскую сцену», 1865 г., № 2. По справедливому замечанию В. В. Стасова, очерк этот может во всех отношениях быть признан автобиографией. Во вступлении автор (скрывавшийся за криптонимом М.) говорит: «Биографические заметки эти мы составили из сведений, приобретенных нами в течение многолетнего знакомства с Серовым, со времени первой встречи в Крыму, в 1847 году, частью из немногих дополнительных приписок, им самим нам доставленных». «Притом, – прибавляет г-н Стасов, – всякий знакомый со слогом А. Н. Серова легко узнает его во многих местах этого „Биографического очерка“»

с любовью (*ит.*)

10

В своем письме А. Н. Серов приводит окончание латинского выражения Ignis ubique latet, naturam amplectitur omnem (Огнь сокрытый, обнимающий всю природу)

дополнению (*фр.*)

12

Долой мрачные мысли! (*фр.*)

13

Вы меня простите (*фр.*)

в ответ (*фр.*)

более роялисты, чем сам король (*фр.*)